

Philosophische Spiegelscherben in mythischen Bildern

Intertextualität und Intermedialität
in den Werken von E. T. A. Hoffmann

Holda Guth



43 Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien

Bamberger Studien zu Literatur,
Kultur und Medien

hg. von Andrea Bartl, Jörn Glasenapp, Iris Hermann,
Christoph Jürgensen, Friedhelm Marx

Band 43

Philosophische Spiegelscherben in mythischen Bildern

Intertextualität und Intermedialität
in den Werken von E. T. A. Hoffmann

Holda Guth

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Diese Arbeit hat der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg als Dissertation vorgelegen.
Gutachter: Universitätsprofessor Dr. Friedhelm Marx
Gutachterin: Universitätsprofessorin Dr. Iris Hermann
Tag der mündlichen Prüfung: 19. Juni 2024

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über das Forschungsinformationssystem (FIS; <https://fis.uni-bamberg.de>) der Universität Bamberg erreichbar. Das Werk – ausgenommen Cover, Zitate und Abbildungen – steht unter der CC-Lizenz CC BY.



Lizenzvertrag: Creative Commons Namensnennung 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Herstellung und Druck: docupoint, Magdeburg
Umschlaggestaltung: University of Bamberg Press
Umschlagbild: Wikimedia, Lizenz CC BY-SA, <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Bamberg#/media/File:Anderer\Fokus.jpg>

University of Bamberg Press, ubp@uni-bamberg.de, Bamberg 2026
ROR <https://ror.org/004fa0x02>

ISSN: 2192-7901 (Print) eISSN: 2750-7912 (Online)
ISBN: 978-3-98989-120-3 (Print) eISBN: 978-3-98989-121-0 (Online)

URN: <urn:nbn:de:bvb:473-irb-115060x>
DOI: <https://doi.org/10.20378/irb-115060>

An dieser Stelle möchte ich allen meinen großen Dank aussprechen, die mich bei der Anfertigung meiner Doktorarbeit unterstützt haben.

Mein besonderer Dank gilt Prof. Dr. Friedhelm Marx, Lehrstuhlinhaber für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, für die ausgezeichnete und hervorragende Betreuung und für die enorme Unterstützung bei der Durchführung und Umsetzung der gesamten Arbeit. Prof. Dr. Friedhelm Marx hat mich im Rahmen meines Studiums und auf meinem Weg mit Rat, Anregungen und produktiven Gesprächen begleitet. Ihm verdanke ich auch den Zugang zu Prof. em. Dr. Wulf Segebrecht.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich zudem Prof. Dr. Iris Hermann, Prof. Dr. Andrea Bartl und Prof. Dr. Jürgen Bründl meinen Dank äußern, die meine Arbeit durch ihre Unterstützung und Gedanken geprägt und die Disputation zu einem unvergesslichen Prüfungserlebnis gestaltet haben.

Außerdem möchte ich mich bei der Eötvös-Loránd-Universität, bei ihren Mitarbeitern und besonders bei Prof. Dr. Mihály Szegedy-Maszák für ihre Unterstützung bedanken.

Mein besonderer Dank gilt dem Bayerischen Hochschulzentrum für Mittel-, Ost- und Südosteuropa für die Förderung meines Promotionsstudiums durch die Vergabe von Stipendien, sowie Prof. Dr. Friedhelm Marx, Prof. Dr. Hans-Peter Ecker und Dr. Wolfgang Martynkewicz für ihre Beiträge in Form von Empfehlungsschreiben.

Für die Durchsicht möchte ich Heike Kőszegi meinen Dank ausdrücken.

Meiner Familie danke ich für ihre Ermutigungen während des Studiums und der Arbeit an dieser Dissertation.

Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort	9
2. Naturphilosophie	42
2.1. Der Magnetiseur – Entstehungsgeschichte und Quellen	45
2.2. Träume sind Schäume – Intermedialität im Magnetiseur	51
2.3. Magnetismustheorien in E. T. A. Hoffmanns Erzählung	66
2.4. Magnetismus als illegale Machtausübung	72
2.5. Vereinigungsmodell unter dem Vorwand einer magnetischen Heilmethode	84
2.6. Albans Begierde nach Macht und Selbstvergöttlichung	101
2.7. Unio mystica bei Böhme und bei Hoffmann	111
3. Neue Mythologie und neue Religion	120
3.1. Intertextuelle und intermediale Bezüge in Hoffmanns mythenhaften Mär- chen	127
3.2. Intertextuelle Beziehungen im Goldenen Topf bezüglich des Atlantis-My- thos bei Novalis, Schelling und Schubert	133
3.3. Text-Bild-Relationen in Callots Manier	147
3.4. Gedankenbilder zur Alchemie im Goldenen Topf	157
3.5. Schrift und Natur in Lindhorsts Laboratorium	175
3.6. Naturreligion im blauen Palmbaumzimmer.....	186
3.7. Reflexionen auf Entwicklungstheorien im Spiegel des Goldenen Topfes	204
3.8. Kampf und Liebe in der Natur bei Hoffmann	220
3.9. Weltgeist der Poesie im goldenen Pokal	232
3.10. Mythos über die „Lichtbringer“ der neuen Kunstreligion im Goldenen Topf	237

4. Humor, Ironie und Mythos	253
4.1 Ironie bei Schelling und Schubert	264
4.2. Prinzessin Brambilla	272
4.3. Der wahnsinnige Serapion und das serapiontische Prinzip	285
4.4. Callots Manier	294
4.5. Schwebende Gestalten auf einer zum Ei gerundeten Weltscheibe	300
4.6. Zusammenprall verschiedener Künste und Medien	319
4.7. Mythen in der Prinzessin Brambilla	331
5. Schlusswort.....	347
6. Bibliographie	367

1. Vorwort

Im romantischen Poesiebegriff Friedrich Schlegels manifestiert sich ein Programm der Synthese von Philosophie und Poesie. Die innere Konstruktion eines Werkes wird als ein Verhältnis von Realem und Idealem, Materie und Geist bzw. Stoff und Idee aufgefasst. Die Idee greife dabei ins Unendliche aus, während der Stoff immer endlich und beschränkt sei. Diese Spannung zwischen Endlichem und Unendlichem ist kennzeichnend für die romantische Poesie, deren Ziel es ist, das Unendliche im Endlichen erscheinen zu lassen und zur Geltung zu bringen. Bei ihr sind Poesie und Philosophie jedoch „verschiedene Sphären, verschiedene Formen, oder auch die Faktoren der Religion“, denn: „versucht es beide wirklich zu verbinden, und ihr werdet nichts anders erhalten als Religion“.¹ Im Licht dieser Aussagen über die Transzendentalpoesie kommt diese Religion als Kunstreligion zum Vorschein, wobei die Künstler als Mittler zwischen Endlichem und Unendlichem vergöttlicht werden.

Schlegels Meinung nach wird diese neue Religion in ihrer Verbindung mit Poesie und Philosophie in der Gestalt einer neuen Mythologie auftreten, weil er den „Zeitpunkt gekommen sieht, das $\chi\rho$ [Christentum] in Mythol[ogie] zu verwandeln“ (KFSa, Bd. XVIII, S. 397, [922]).² Mythologie, Poesie und Philosophie betrachtete Schlegel als verschiedene Aspekte desselben geistigen Bemühens um Welterklärung. Hölderlin zufolge verdichtete sich die Mythologie unter der Leitung der Poesie und der Dichtung, der „Lehrerin der Menschheit“, im Schlussbild einer „neuen Religion“ zum „lezte[n], gröste[n] Werk der Menschheit“.³ Die von Schlegel skizzierte poetische Mythologie wird als „Kunstwerk der Natur“ verstanden, denn eigentlich solle „jedes Werk eine neue Offenbarung der Natur

¹ Friedrich Schlegel: Charakteristiken und Kritiken I. (1796–1801) Hrsg. v. Hans Eichner. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe hrsg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Bd. II, München, Paderborn, Wien 1967, S. 260–261, [46]. Im Folgenden wird die Abkürzung KFSa für die Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe verwendet.

² Vgl. Bärbel Frischmann: Vom Transzendentalen zum Frühromantischen Idealismus. J. G. Fichte und Fr. Schlegel. Paderborn 2005, S. 321.

³ Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe, 20 Bände, Bd. XIV. Hrsg. v. D. E. Sattler. Frankfurt am Main u. Basel. 1975 ff, S. 17. Zitiert nach Detlef Kremer: Prosa der Romantik. Stuttgart, Weimar 1997, S. 93.

sein" (KFSA, Bd. II, S. 318, 327.).⁴ Seiner Ansicht nach sei dem modernen Dichter der direkte Weg zur Natur versperrt, und deshalb müsse er die neue Mythologie „aus der innersten Tiefe des Geistes" (KFSA, Bd. II, S. 313.) herausarbeiten. Das Verschlüsselte in der Natur müsse durch den Geist „dechiffriert" werden.

Ich gehe gleich zum Ziel. Es fehlt, behaupte ich, unsrer Poesie an einem Mittelpunkt, wie es die Mythologie für die der Alten war, und alles Wesentliche, worin die moderne Dichtkunst der antiken nachsteht, läßt sich in die Worte zusammenfassen: Wir haben keine Mythologie. Aber setze ich hinzu, wir sind nahe daran eine zu erhalten, oder vielmehr es wird Zeit, daß wir ernsthaft dazu mitwirken sollen, eine hervorzubringen.

Denn auf dem ganz entgegengesetzten Wege wird sie uns kommen, wie die alte ehemalige, überall die erste Blüte der jugendlichen Fantasie, sich unmittelbar anschließend und anbildend an das Nächste, Lebendigste der sinnlichen Welt. Die neue Mythologie muß im Gegenteil aus der tiefsten Tiefe des Geistes herausgebildet werden; es muß das künstlichste aller Kunstwerke sein, denn es soll alle andern umfassen, ein neues Bett und Gefäß für den alten ewigen Urquell der Poesie und selbst das unendliche Gedicht, welches die Keime aller andern Gedichte verhüllt. (KFSA, Bd. II, S. 312.)

Hoffmanns Werke zeigen ein besonders reiches Repertoire der oben erwähnten philosophischen Gedanken und kommen bei ihm in kreativ und virtuos „durchkomponierter Form" vor. Wegen seiner Neigung zum Fantastischen und Unheimlichen bzw. wegen der Handhabung aller Elemente der Schauerromantik wurde Hoffmann oft „Gespenster-Hoffmann" genannt. Desweiteren wurde ihm vorgeworfen, dass seine Lektüren nur oberflächlich seien und er vor allem populärwissenschaftliche Werke lese, gleichzeitig aber prominente Autoren vernachlässige. Bezüglich der zeitgenössischen Philosophen habe Hoffmann Kant und Hegel mit Nichtbeachtung gewürdigt, obwohl ihm beide Philosophen bekannt gewesen seien.⁵ Fichte behandle der Dichter schon gnädiger, lege jedoch keinen Wert darauf, die Philosophen des deutschen Idealismus als

⁴ Vgl. Frischmann (2005), S. 324.

⁵ Joachim Schwanenberger: E. T. A. Hoffmann – Ideal und Wirklichkeit. Zur Rekonstruktion seiner Vorstellungswelt. Frankfurt am Main 1990, S. 75. Vgl. Wilhelm Ettelt: Philosophische Motive im dichterischen Werk E. T. A. Hoffmanns. In: MHG Heft 25, 1979, S. 31–45.

Autoritäten zu zitieren.⁶ Auch Heine behauptete, dass Hoffmann nicht zu der romantischen Schule gehöre: „Er stand in keiner Berührung mit den Schlegeln und noch viel weniger mit ihren Tendenzen.“⁷

Durch textnahe Interpretation lässt sich jedoch zeigen, dass Hoffmann nicht nur im Geist seiner Zeit geschaffen hat, sondern auch darauf reflektierend. In seinen Briefwechseln berichtet der Dichter selbst zum Beispiel darüber, dass er eine „noch unberührte neue Seite des Magnetismus“ entdeckt habe. In seinem Brief an den Verleger des Märchens *Der goldene Topf* bringt er wiederum zum Ausdruck, wie bedeutungsvoll es für ihn sei, die „Idee so das ganz Fabulose“, dem aber, wie er glaube, „die

⁶ Schwabenberger (1990), S. 76. Vgl. Der Begriff „unsichtbare Kirche“ in der Erzählung *Der Magnetiseur* stammt jedoch von Kant und kommt auch bei Schlegel vor, indem er in seinen *Philosophischen Lehrjahren* feststellt: „Nicht gegen einen menschlichen Gegner (eine bestimmte Secte, ein bestimmtes System von Irrlehre) hat jetzt die Kirche zu kämpfen; sondern eine ungleich gefährlichere, unendlich wandelbare Gestalt hat der *unsichtbare* Gegner jetzt angenommen; indem uns statt der leicht zu bekämpfenden einzelnen Secten jetzt Freimaurerei als eine *unsichtbare Afer-Kirche*, unzählige und immer neue Secten erzeugend, entgegentritt.“ In: KFSa, Bd. XIX, S. 317, [147]. In der Prinzessin Brambilla wird auf das Fichtesche Ich und Nicht-Ich angespielt.

⁷ Heinrich Heine: Die romantische Schule. Kritische Ausgabe. Hrsg. v. Helga Weidmann. Stuttgart 1984, S. 96. Vgl. Heine fügt außerdem eine starke Kritik über Hoffmann hinzu: „Hoffmann [...] sah überall nur Gespenster, sie nickten ihm entgegen aus jeder chinesischen Teekanne und jeder Berliner Perücke; er war ein Zauberer, der die Menschen in Bestien verwandelte und diese sogar in königlich preußische Hofräte; er konnte die Toten aus den Gräbern hervorrufen, aber das Leben selbst stieß ihn von sich als einen trüben Spuk. Das fühlte er; er fühlte, daß er selbst ein Gespenst geworden; die ganze Natur war ihm jetzt ein mißgeschliffener Spiegel, worin er, tausendfältig verzerrt, nur seine eigene Totenlarve erblickte; und seine Werke sind nichts anders als ein entsetzlicher Angstschrei in zwanzig Bänden. [...] Bei uns in Deutschland ist jetzt Hoffmann keineswegs in Vogue, aber er war es früher. In seiner Periode wurde er viel gelesen, aber nur von Menschen, deren Nerven zu stark oder zu schwach waren, als daß sie von gelinden Akkorden affiziert werden konnten. Die eigentliche Geistreichen und die poetischen Naturen wollten nichts von ihm wissen. [...] Aber, ehrlich gestanden, Hoffmann war als Dichter viel bedeutender als Novalis. Denn letzterer, mit seinen idealischen Gebilden, schwebt immer in der blauen Luft, während Hoffmann, mit allen seinen bizarren Fratzen, sich doch immer an der irdischen Realität festklammert. [...] Die große Ähnlichkeit zwischen beiden Dichtern besteht wohl darin, daß ihre Poesie eigentlich eine Krankheit war. In dieser Hinsicht hat man geäußert, daß die Beurteilung ihrer Schriften nicht das Geschäft des Kritikers, sondern des Arztes sei. Der Rosen-schein in den Dichtungen des Novalis ist nicht die Farbe der Gesundheit, sondern der Schwindsucht, und die Purpurglut in Hoffmanns »Phantasiestücken« ist nicht die Flamme des Genies, sondern des Fiebers. Aber haben wir ein Recht zu solchen Bemerkungen, wir, die wir nicht allzusehr mit Gesundheit gesegnet sind? Und gar jetzt, wo die Literatur wie ein großes Lazarett aussieht? Oder ist die Poesie vielleicht selbst eine Krankheit des Menschen, wie die Perle eigentlich nur der Krankheitsstoff ist, woran das arme Austertier leidet?“ In: Heine (1984), S. 95–97. Vgl. In Hoffmanns Roman *Die Lebensansichten des Katers Murr* findet sich jedoch auch ein Hinweis auf August Wilhelm Schlegel.

tiefer Deutung gehöriges Gewicht giebt [,] in das gewöhnliche Leben keck eintreten zu lassen" (BW, Bd. I., S. 445.). Auch der Herausgeber erinnert im Vorwort zur *Prinzessin Brambilla* an den „Ausspruch Carlo Gozzi's", „nach welchem ein ganzes Arsenal von Ungereimtheiten und Spukereien nicht hinreicht, dem Märchen Seele zu schaffen, die es erst durch den tiefen Grund, durch die aus irgend einer philosophischen Ansicht des Lebens geschöpfte Hauptidee erhält" (SW 3, S. 769.).⁸ In seinen Werken reflektiert Hoffmann im Erzähldiskurs auch immer wieder auf die zeitgenössische Philosophie und Naturphilosophie. Die Reflexion der philosophischen Gedanken und Bilder als Leitmotiv durchzieht seine Werke und bezeichnet die Perspektive und Blickweise der „wahren" Dichter. Der Titel meiner Arbeit weist spielerisch auf Hoffmanns Auffassung der Rolle des Künstlers hin. Dieser vermittele nämlich laut Hoffmann die subjektiv aufgefassten Erscheinungen prismengleich, ähnlich dem Wahrnehmungsvermögen Callots, dessen Zeichnungen nur Reflexionen der fantastischen Erscheinungen sind, „die der Zauber seiner überregten Fantasie hervorrief" (SW 2/1, S. 17.). Das Dichtervermögen wird von Hoffmann in einer erzählerischen Bemerkung wie folgt dargestellt: „Vielleicht wirst du, o mein Leser! dann glauben, daß nichts wunderlicher und toller sei, als das wirkliche Leben und daß dieses der Dichter doch nur, wie in eines matt geschliffnen Spiegel dunklem Widerschein, auffassen könne." (SW 3, S. 27.) Aus diesem Zitat hallt das Wort Paulus' wider, laut dem wir jetzt nur mittels eines Spiegels undeutlich⁹ sehen und die Wahrheit bzw. die Bibel nur stückweise verstehen können. Dieser Vergleich sollte unter dem Aspekt in Betracht gezogen werden, dass Hoffmann zur Darstellung und Charakterisierung der Künstler biblische Bezüge verwendete und sie

⁸ Diese Erwähnung könnte aber auch darauf hindeuten, „was er gewollt" habe, „nicht was ihm gelungen" sei. In: SW 3, S. 769. Vgl. In seinem Brief an Wagner erwähnt Hoffmann, in welchem Teil seines Märchens die Essenz und die erstrebte philosophische Idee zu finden sind: „Daß Sie mich verstehen, daß Sie wissen wo es hinaus will, nachdem Sie die Geschichte von dem Könige Ophioch und der Königin Liris gelesen, das weiß ich, aber wird es andern nicht ein toller Mischmasch scheinen?" In: BW, Bd. II., S. 254.

⁹ I. Korinther 13:12. In: Die heilige Schrift. Aus dem Grundtext übersetzt. Christliche Schriftenverbreitung. Hückeswagen 2003.

sogar in die Nachfolge des Christuswortes stellte.¹⁰ Hinter diesen Gedanken verbirgt sich die romantische Vorstellung vom Genie. Die Künstler als Vertreter der Transzendentalpoesie werden als „Gottersatz“ vorgeführt.

Gleichzeitig kommen die fragmentarische Schreibart und eine ganz eigentümliche Vorstellung vom Fragment schon bei den Frühromantikern, vor allem bei Friedrich Schlegel und Novalis, aber auch bei Hoffmann zu ihrem Höhepunkt. Ernst Behler führte die Wertschätzung der stückwerkartigen Erkenntnis und Darstellung, die verbreitete Begeisterung für Fragmente und das Stückwerk auf ein biblisches Konzept zurück. Für die besondere Auffassung des Fragmentarischen und für den Begriff Stückwerk ist laut Ernst Behler das Neue Testament in der Übertragung Martin Luthers die wichtigste Quelle gewesen.¹¹ Zwei Bibelstellen kommen daraus in Betracht, die Aufforderung von Jesus an die Menge bei der Brotvermehrung: „Sammelt die übrigen Brocken, daß nichts umkommt“¹²; und die Feststellung aus dem ersten Brief an die Korinther: „Denn unser Wissen ist Stückwerk, und unser Weissagen ist Stückwerk. Wenn aber kommen wird das Vollkommene, so wird das Stückwerk aufhören.“¹³ Anhand der eucharistischen Ausdeutung der wunderbaren Brotvermehrung erscheine Jesus selbst als das wahre Brot des Lebens, was der Sammlung der Brocken eine vertiefte Bedeutung verleihe. Auf entsprechende Weise verbinde sich mit dem stückwerkartigen Erkenntnis aus dem ersten Brief an die Korinther die Erwartung, dass dieses Stückwerk nur für jetzt gilt, aber durch das wahre Erkennen aufgehoben sein wird. Beide Gesichtspunkte seien für die Betrachtungsweise des Fragments in der deutschen Literatur von grundlegender Bedeutung gewesen und vermutlich durch die Luthersche Übersetzung von „Stückwerk“ unmittelbar angeregt worden.¹⁴ Die Enthüllung dieser bib-

¹⁰ Katrin Bomhoff: *Bildende Kunst und Dichtung. Die Selbstinterpretation E. T. A. Hoffmanns in der Kunst Jacques Callots und Salvator Rosas.* Freiburg im Breisgau 1999, S. 57.

¹¹ Ernst Behler: *Ironie und literarische Moderne.* Schöningh, Paderborn, München, Wien, Zürich 1997, S. 41.

¹² Johannes 6: 12. Zitiert nach Behler, S. 41.

¹³ I. Korinther 13: 9–10. Zitiert nach Behler, S. 41.

¹⁴ Behler, S. 41. Vgl. Ernst Behler: *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie.* Bd. 2. Paderborn, München, Wien, Zürich 1993, S. 28–29.

lischen Konnotationen trägt dazu bei, dass die Werke Hoffmanns aus einer neuen und bisher vernachlässigten Perspektive beleuchtet werden können.

Ein ironisches und reflektierendes Motiv – das anhand der Schlegelschen Schule ein wichtiger Bestandteil der Transzendentalpoesie war – lässt sich auch im Falle des *Goldenen Topfes* als auktoriale Intention erkennen, wie Hoffmanns Brief an Kunz zeigt: „Ohne Säumniß schicke ich Ihnen in der Anlage das vollendete Märchen mit dem herzlichen Wunsche, daß es Ihnen in seiner durchgehaltenen Ironie Vergnügen gewähren möge“.¹⁵ Hoffmann äußert in den ausgewählten Werken – wenn auch oft auf versteckte Weise – Kritik an der romantischen Philosophie oder zeigt die Nachtseite der Romantik auf. Um seine kritische, ironische und reflexive Darstellung erkennen zu können, ist es vonnöten, sich die wichtigsten Aspekte und erstrebten Ziele der romantischen Philosophie und der Poesievorstellungen vor Augen zu halten. In Anbetracht des bereits Erwähnten werden in den einzelnen Kapiteln die philosophischen Gedanken vorgeführt, die die Sicht- und Schaffensweise der romantischen Dichter und demzufolge auch die Denkweise Hoffmanns beeinflussten. Das Gedankengut der Romantiker wurde daneben auch von der Ideologie und Weltanschauung der hinduistischen, buddhistischen und islamischen Religion beeinflusst, sowie von der mystischen Geheimlehre der Alchemie und der Kabbala. Diese Lehren fanden ihren Weg in die Werke Hoffmanns. Sie tragen zur Interpretation der Texte bei und leisten Hilfe bei der Entzifferung der symbolischen Bilder. Aus diesem Grund werden die entsprechenden und in den Hoffmann'schen Schriften dargestellten Vorstellungen über das Transzendente bei der Analyse der Erzählungen erläutert. Da im Rahmen der Transzendentalpoesie auch eine messianistische Berufung der Künstler und die Dringlichkeit eines Bibelprojekts, in dem – in den Fußstapfen von Buddha und Mohammed – ein neues Evangelium zu schaffen sei, hervorgehoben wurde, wird der Standpunkt der Bibel zu diesem Thema erörtert, um die Gestalt des biblischen – und laut Schlegel und Novalis zu ersetzenden – Vermittlers, des Messias zu verstehen, und „Geistliches geistlich“ zu erklären.¹⁶ In dieser

¹⁵ Hoffmanns Brief an Kunz, 4. März 1814. In: BW, Bd. I., S. 445.

¹⁶ 1. Korinther 2: 13. In: In: Die Bibel. Übersetzt von Franz Eugen Schlachter nach dem hebräischen und griechischen Grundtext. Genfer Bibelgesellschaft. Christliche Literatur-Verbreitung Bielefeld 2011.

Arbeit wird weder über die Philosophen der Romantik noch über E. T. A. Hoffmann geurteilt oder eine Verurteilung vorgenommen. Vielmehr soll ein Phänomen aufgezeigt werden, das wahre Gesicht des falschen Messias und der neuen Religion, deren Schattenseite und Gefahr Hoffmann furchtlos dargestellt hat. Da die Romantiker sich auf die Bibel beriefen und sie zum Maßstab und zum Gegenstand ihrer Kritik wählten, können durch die biblische Lesart und Sichtweise die negativen Folgen des religiösen Schmelztiegels aufgezeigt werden, indem das Geistliche dem Geistlichen gegenübergestellt wird. Bei einigen Erzählungen Hoffmanns wurden zwar bestimmte Wirkungen romantischer Philosophen, vor allem verschiedener Naturphilosophen, festgestellt, die Philosophie als kunstschaffende und gleichzeitig kunstkritische Hintergrundidee ist in seinen Werken jedoch noch nicht erforscht worden. Hoffmanns Rezeption der frühromantischen Kunstideologie erfolgte a posteriori. Erst durch seinen Freund Eduard Hitzig lernte er die romantische Literatur, insbesondere Tieck und Novalis, kennen. Bei Tieck fand Hoffmann jenes dualistische Modell und ein Muster für eine groteske Ästhetik vor, die für seine eigene Schaffensweise konstitutiv werden sollten. Hoffmanns Werke stellen ein Verweisungsnetz unterschiedlicher Prätexte dar, die interpretiert und oft parodiert werden. Sein poetisches Programm gründet sich auf das Schrifttum der Frühromantik, das für ihn bereits zum ästhetischen Material gehört, das dekodiert und neu kombiniert werden kann.¹⁷ In Hoffmanns poetischer Praxis wird die Selbstreflexivität der romantischen Poesie-Konzeption selbst zum Gegenstand der Reflexion, wodurch sich sein Schaffen als Beitrag zum Projekt der progressiven Universalpoesie deuten lässt. Hoffmanns Poesie spielt auf die von Friedrich Schlegel im 116. Athenaeums-Fragment entworfene Idee an, die „Reflexion immer wieder [zu] potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln [zu] vielfachen“. (KFSa II, S. 182–183.)¹⁸ Sein Rekurs auf die Frühromantik ist nichts anderes als eine konsequente praktische Umsetzung des Schlegelschen Programms der Transzendentalpoesie, eine „Poesie der Poesie“. Mit meiner Dissertation möchte ich zu diesem Forschungsbereich einen Beitrag leisten. Im Rahmen dieser literaturwissenschaftlichen Forschung lässt sich nur anhand von Hinweisen, Halbsätzen, Motiven eine Aussage

¹⁷ Olaf Schmidt: „Callots fantastisch karikierte Blätter“. *Intermediale Inszenierungen und romantische Kunsttheorie im Werk E. T. A. Hoffmanns*. Berlin 2003, S. 85.

¹⁸ Vgl. ebd.

festhalten und nach der Wahrheit suchen. Die untersuchten Texte sind fiktiv und verfügen somit über eine unenthüllbare ästhetische Autonomie. Deshalb müssen die sinnstiftenden Interpretationen – auch in Bezug auf Hoffmanns ironische Bemerkung – mit Skepsis behandelt werden.

Nicht wenig erstaunte indessen der Autor, als er auf eine Rezension stieß, in der dieser zu augenblicklicher Belustigung ohne allen weitem Anspruch leicht hingeworfene Scherz, mit ernsthafter wichtiger Miene zergliedert und sorgfältig jede Quelle erwähnt wurde, aus der der Autor geschöpft haben sollte. Letzteres war ihm freilich in so fern angenehm, als er dadurch Anlaß erhielt, jene Quellen selbst aufzusuchen und sein Wissen zu bereichern. (SW 3, S. 769.)

Die Texte Hoffmanns und auch die Forschungsarbeiten bewegen sich zwischen zwei Tendenzen: einerseits werden in den Textinterpretationen ausgehend vom humoristischen und ironischen Inhalt die metaleptischen Aspekte hervorgehoben, andererseits entwickeln sich die Interpretationen aus der allegorischen Sinnggebung und der Deutung der tieferen Gedanken der Texte. In dieser Arbeit sollen die beiden erwähnten Aspekte miteinander verbunden und einige neue Blickwinkel eröffnet werden, die die Sinndeutung und Interpretationsmöglichkeiten der Werke aus einer anderen Perspektive beleuchten und Fragen an den Text und an den Autor bzw. die Beziehung der Leser zum Text darstellen.¹⁹

Unter dem Titel *Philosophische Spiegelscherben in mythischen Bildern. Intertextualität und Intermedialität in den Werken von E. T. A. Hoffmann* werden Hoffmanns ausgewählte Erzählungen in einer textnahen Lesart analysiert und interpretiert. Dabei habe ich vor, auch die intermedialen und intertextuellen Beziehungen aufzuzeigen. Die intertextuellen Beziehungen werden aus Sicht der romantischen Philosophie – besonders der Philosophie von Schelling, Schubert und Schlegel – betrachtet, wobei die Philosophie eine Art Rahmen für meine Arbeit und für die Textinterpretationen bildet. Bei der Analyse der Werke werden die philosophischen, mythologischen Spiegelscherben, die unterschiedliche Anwendung der

¹⁹ Vgl. Henriett Lindner: „Schnöde Kunststücke gefallener Geister“. E. T. A. Hofmanns Werk im Kontext der zeitgenössischen Seelenkunde. Würzburg, 2001, S. 10–11.

indischen, arabischen sowie christlich-religiösen Elemente und der Einfluss der okkulten und alchemistischen Strömungen erörtert und aufgezeigt.

Durch die Enthüllung der intertextuellen und intermedialen Beziehungen wird die Methode der hermeneutischen Textinterpretation ausgehend von einer textnahen Lesart verwendet. Die Hermeneutik beschäftigt sich im traditionellen Sinne mit den grundsätzlichen Fragen der Theorie der Textauslegung und des Verstehens. Sie ist als Methode im weiteren und übertragenen Sinne eine Wissenschaft des Verstehens, ein Verfahren, um Texte auf reflektierte Weise verstehen und auslegen zu können. Als hermeneutische Textinterpretation wird eine Herangehensweise der Texte betrachtet, deren Ausgangspunkt eine textnahe, gründliche Lesart (close reading) ist. Nach der Entfaltung der möglichen Bedeutungen der Bilder, Metaphern und Symbole werden die im Werk als relevant erscheinenden semantischen Einheiten in einen über dem Kunstwerk stehenden Kontext, in Texttradition eingebettet. Zum Text der Tradition gehören alle verbalen und visuellen Dokumente, die Antworten auf die menschliche Existenzfrage zu geben versuchen. Diese Tradition wird gebildet von den sakralen Schriften (wie die Bibel) und den sich mit der Frage der Archē und des Telos beschäftigenden Mythologien, d.h. der Kunst, der Philosophie und der die Grundfragen der Ontologie visuell darstellenden Ikonographie. Die erwähnten semantischen Einheiten können mit dem Kontext der Tradition bereichert zur Textinterpretation beitragen. Als Ergebnis werden hinter dem Schleier des Textes die tiefere Bedeutung und das von der Tradition getragene Wahrheitsgeheimnis sichtbar. Während dieses Prozesses sind sowohl Leser als auch Interpret vom Werk betroffen und nicht nur der Empfänger interpretiert den Text, sondern auch das Kunstwerk den Leser.²⁰ Hier sind beispielsweise die metafiktiven Texte Hoffmanns zu nennen, die den künstlerischen und repräsentativen Charakter eines literarischen Textes hervorheben, indem der Erzähler mit den konventionellen Erzählstrategien brechend in direkten Dialog mit dem Leser tritt.

²⁰ Vgl. Fabiny Tibor: A hermeneutika tudománya és művészete. In: Ikonológia és műértelmezés 3. A hermeneutika elmélete – Tanulmányok. Válog. és szerk. Fabiny Tibor. Szeged, JATEPress 1998., 9–14.

Texte sind keine geschlossenen Systeme. Jeder Text ist in ein schon vorhandenes Universum der Texte eingebettet.

Der Text ist Moment einer Bewegung, die über ihn hinausdrängt, und damit zugleich Moment einer sich beständig wandelnden Konfiguration. Kein Text setzt am Punkt Null an. [...] Die Konfiguration der Texte, der sich der Text verdankt, ist aber nicht identisch mit der Konfiguration, in die der Text für seinen Leser eintritt. Beide Konfigurationen streben immer weiter auseinander, je größer die Distanz zwischen dem ersten Leser und dem aktuellen Leser geworden ist, jemehr Texte sich zwischen den gegebenen Text und seinen Rezipienten schieben. So ist die Intertextualität des Textes eine unendlich vielfältige Bestimmtheit und Bezogenheit. Ihre Erfassung ist eine unendliche Aufgabe, die zwar theoretisch postulierbar, faktisch aber nicht einlösbar ist.²¹

Ein Werk erschließt sich dem Leser erst in wiederholten Lektüren und in wiederholten Lektüren einer Folge von Lesern.²² Von Grund auf ist jedes Werk mit jedem korrelierbar. „In jedem Fall ist das Ergebnis solcher Korrelation ein Bewußtsein konkreter Differenz, das die pure Faktizität des je einzelnen Werks aufhebt und perspektiviert.“²³ Diese Korrelation ist ein vom Leser in Gang gesetztes Experiment, das das Bewusstsein des Werkes erhöht und intensiviert. „Die Konkrete Differenz der experimentierend gesetzten intertextuellen Relation schafft ein Reflexionsmedium, in dem das Werk als dieses zu gesteigertem Bewußtsein kommen, seinen Eigensinn freigeben kann.“²⁴ Solche Absichten und Versuche können Stereotypen der Wahrnehmung aufbrechen. Diese Experimente sind geeignet, das Werk in ein ungewohntes, neues Licht zu stellen.²⁵

Der Begriff der Intertextualität wurde in den sechziger Jahren von Julia Kristeva geprägt, um das zwischentextliche Verhältnis zu umschreiben. Der Terminus, der den Bezug von Texten auf andere Texte beschreibt, greift auf Michail Bachtins Begriff „Dialogizität“ zurück. Über dieses Thema sind viele Werke geschrieben worden. Hier sind besonders die

²¹ Karlheinz Stierle: Werk und Intertextualität. In: Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner u. Bernd Stiegler (Hrsg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart 1996, S. 349–350.

²² Ebd., S. 350.

²³ Ebd., S. 352.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd.

Sammelbände *Dialogizität*, herausgegeben von Renate Lachmann, und *Dialog der Texte*, herausgegeben von Wolf-Dieter Stempel und Wolf Schmid, sowie das Buch *Palimpsestes* von Gérard Genette hervorzuheben.²⁶ Ulrich Broich und Manfred Pfister haben sich bemüht, in ihrem Band zahlreiche formale und funktionale Aspekte der Intertextualität einzubeziehen und durch eine Reihe von textanalytischen Fallstudien auch die historische Dimension der Intertextualität in den Blickpunkt zu rücken. Peter Stocker und Susanne Holthuis beabsichtigten, eine rezeptionsorientierte intertextuelle Analyse durchzuführen, Jörg Helbig beschäftigte sich mit der Systematik des Phänomens der Intertextualität.²⁷ Das inzwischen weite Forschungsfeld Intertextualität in seiner ganzen Breite darzustellen ist kein Ziel dieser Arbeit, in diesem Kontext sei nur auf eine grundsätzliche Differenzierung des Forschungsthemas hingewiesen. Prinzipiell lassen sich zwei verschiedene Auffassungen des Terminus unterscheiden.

Nach Stiegler²⁸ gibt es zwei Ausrichtungen der Intertextualitätsforschung. Intertextualität kann demnach als ein hermeneutisch erfassbares Gestaltungsmerkmal literarischer Texte aufgefasst werden. Im engeren Sinne handelt es sich bei diesem Begriff um den Bezug literarischer Texte auf andere Texte und die Bezeichnung der Tatsache, dass Texte Strukturen, Motive und Formen anderer Texte aufgreifen und verändern.²⁹ Intertextualität in diesem Sinne ist ein System innerhalb von literarischen Texten. Für die Forschung wäre die Suche nach Prä- und Posttexten wichtig bzw. die Suche nach dem offenen oder verdeckten Zitat, nach der expliziten und impliziten Signalisierung sowie die Frage nach der Rezeption, der Erschließung intertextueller Hinweise durch den Empfänger.³⁰

Die Intertextualität kann demzufolge im weiteren Sinne verstanden werden und den außerliterarischen Aspekt der Erinnerungskultur

²⁶ Ulrich Broich und Manfred Pfister (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Unter Mitarbeit v. Bernd Schulte-Middelich. Tübingen 1985, S. IX., 1.

²⁷ Magdolna Orosz: „Das Gedächtnis des Textes ist seine Intertextualität“ – Intertextualität in der Literatur der Jahrhundertwende. In: Endre Hárs, Wolfgang Müller-Funk und Magdolna Orosz (Hrsg.): Verflechtungsfiguren. Intertextualität und Intermedialität in der Kultur Österreich-Ungarns. Frankfurt am Main 2003, S. 51–52.

²⁸ Bernd Stiegler: Intertextualität. In: Bernd Stiegler, Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner (Hrsg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart 1996, S. 327–333.

²⁹ Julia Schöll: „Chaos und Ordnung zugleich“ – zum intra- und intertextuellen Verweissystem in Uwe Timms Erzähltexten. In: Frank Finlay, Ingo Cornils (Hrsg.): „(UN-)erfüllte Wirklichkeit“: neue Studien zu Uwe Timms Werk. Würzburg 2006, S. 128.

³⁰ Ebd.

abdecken. Diese Auffassung der Intertextualität ist eine Texttheorie vertreten durch Michail Bachtin und Julia Kristeva. Dieser Sichtweise der Intertextualität liegt ein weiter gefasster Textbegriff zugrunde, der das gesamte kulturelle System beinhaltet.³¹ Durch die Vergegenwärtigung von literarischen Figuren und Motiven fungiert sie als kulturelles Gedächtnis. Im Rahmen dieser textanalytischen Methode bietet Intertextualität neben der Analyse textkonstituierender Elemente die Möglichkeit, Texte auf ihre Sinnkonstitution hin zu deuten und zu untersuchen. Diese impliziert eine Etablierung einer Interaktion mit dem Empfänger, dessen aus der Rezeption entstehende semantische Sinnerweiterung den Textraum hin zu anderen Texten öffnet, deren Sinngefüge im präsenten Text mitschwingen.³² Die Intertextualität bestimmt nicht nur die Struktur eines Textes, sondern auch dessen gesellschaftliche und geschichtliche Koordinaten. Für das erkennende Subjekt ist die Intertextualität ein Begriff, der vermittelt, wie der Text die Geschichte liest und wie er in die Geschichte hineinschmilzt. Durch die zitierten und hervorgerufenen intertextuellen Werke wird ein Aspekt der Interpretation der dargestellten Entität aufgezeigt. Bei der Forschung der intertextuellen Beziehungen wird der Fokus vor allem auf die Textanalyse und Textinterpretation gelegt. Das Wesen der durch die Textinterpretation erzielten intertextuellen Recherchen besteht darin, die semantische Funktion der intertextuell eingebetteten Textelemente und ihrer Rolle bei der Deutungskonstruktion zu beschreiben und zu erklären. Eine gemeinsame Eigenheit der Intertextualitätsforschung ist die Möglichkeit, geschlossene Texte zu öffnen und die zwischentextlichen Beziehungen und ihre bedeutungskonstruierende Rolle zu betonen. Die Intertextualität wird bei den Textanalysen in dieser Dissertation im weiteren Sinne verstanden, nach dem die zwischentextlichen Beziehungen einen aufeinander bezogenen Hinweis der Texte bedeuten. Dieser Hinweis kann sich aber nicht nur auf Texte, sondern auch auf Gattungen, Redensarten, Wissens- und Gedankensysteme oder auf einen Teilbereich eines Fragenkreises beziehen.³³ Der Leser kann auch eigenverantwortlich literarische Texte miteinander in Kontakt setzen, um etwas

³¹ Ebd.

³² Susanna Albrecht: *Das Sinnvolle im Unsinn: eine intertextuelle Analyse ludistisch-parodistischer Textkonstitutionen in Calvinols resa genom världen und Holgerssons von PC Jerild*. Frankfurt am Main 2009, S. 37.

³³ Magdolna Orosz: *Identität, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien* bei E. T. A. Hoffmann. Frankfurt am Main 2001., S. 157–159.

über sie zu erfahren und ihr Verhältnis zueinander zu enthüllen. Die vom Empfänger hergestellten und entdeckten Relationen bilden eine bestimmte äußere Perspektive und einen externen Kontext zum Text. In den Werken E. T. A. Hoffmanns befinden sich Elemente, Motive, Zitate und Personen aus der Bibel. Die Auslegung der Funktion dieser Hinweise rückt auch die Interpretation der Schriften in eine neue Perspektive und verleiht dieser in vieler Hinsicht eine ganz andere Deutungsmöglichkeit.

Die Elemente des aus der Exegese bekannten hermeneutischen Vierecks (Autor, Text, Leser und Sache) betrachtend lässt sich behaupten, dass in der Intertextualitätsforschung eine Schwerpunktsetzung des Vierecks hin zum Leser und dessen Verständnis stattfindet. Bei der Forschung der zwischentextlichen Bezüge sind Texte aller Kulturen und Zeiten zu betrachten und es wird eine Verstehenshermeneutik geliefert, die zeigt, wie Textsinn und Textverständnis entstehen. Der Text kann erst durch das Zusammenspiel der involvierten Elemente und Personen einen Sinn gewinnen. Schließlich kommt durch diese Sinnkonstruktion ein Textverständnis zustande und die Exegese wird ermöglicht.³⁴ Prinzipiell ist der Sinn in dem Text nicht inhärent, sondern erst der Empfänger ermöglicht die Interpretation und Auslegung, wobei diese durch Bezugnahme auf andere Texte beeinflusst werden.³⁵ Dem Philosophen George Aichele zufolge liege die Bedeutung weder im Text noch im Leser, sondern zwischen diesen. Der Mensch sei ein Netzwerk von Texten, welches sich durch neue Lektüre und das Vergessen von früher gelesenen Texten ständig verändere.³⁶ Da immer wieder ein neuer Leser an den Text und seine ursprünglich vom Autor intendierte Bedeutung herantritt, wird der Sinn eines Textes zu jeder Zeit neu konstruiert: „Jeder Mensch ist unter anderem die Juxtaposition aller Texte, die er gehört, gelesen, geschrieben, erzählt oder aufgeführt hat, eine ewig unvollständige Totalisierung, die ständig wächst und abnimmt, wenn sie neue Texte ihrem Repertoire des

³⁴ Isabel Lang: Intertextualität als hermeneutischer Zugang zur Auslegung des Korans. Eine Betrachtung am Beispiel der Verwendung von *Isrāīliyyāt* in der Rezeption der Davidserzählung in Sure 38: 21–25. Berlin 2015, S. 77.

³⁵ Stefan Alkier und Richard B. Hays (Hrsg.): Die Bibel im Dialog der Schriften. Konzepte intertextueller Bibellektüre. Tübingen 2005, S. 1.

³⁶ Georg Aichele: Kanon als Intertext. Einschränkung und Befreiung. In: Stefan Alkier und Richard B. Hays (Hrsg.): Die Bibel im Dialog der Schriften. Konzepte intertextueller Bibellektüre. Tübingen 2005, S. 159–178.

Lesens hinzufügt und ältere vergisst. Der einzelne Leser steht an den Verbindungen eines unbestimmten Gewebes oder Netzwerks der Texte; der Leser ist dieses Netzwerk.“³⁷ Bei diesem Prozess ändern sich der Kontext, in dem der Text gelesen und ausgelegt wird, und der Interpretierende durch die Geschichte hindurch. Das Verstehen von Texten entsteht auch bei Bachtin dadurch, dass der Text in eine dialogische Beziehung zu anderen Texten gesetzt wird.³⁸ „Jedes Wort (jedes Zeichen) eines Textes führt über seine Grenzen hinaus. Es ist unzulässig, die Analyse (von Erkenntnis und Verständnis) allein auf den jeweiligen Text zu beschränken. Jedes Verstehen ist das In-Beziehung-Setzen des jeweiligen Textes mit anderen Texten und die Umdeutung im neuen Kontext (in meinem, im gegenwärtigen, im künftigen).“³⁹ Sobald Magdolna Orosz die Aufmerksamkeit darauf gelenkt hatte, entwickelte Kristeva – die Einstellung Bachtins übernehmend und verallgemeinernd – den Bachtinschen Begriff „Dialogizität“ weiter, indem sie behauptete, Dialogizität sei jedem Text eigen, denn jeder Text sei Absorption und Transformation eines anderen Textes und sei ein Mosaik von Zitaten.⁴⁰ Der Text ist laut Kristeva eine Permutation von Texten, eine Intertextualität: „in dem Raum eines Textes überlagern sich mehrere Aussagen, die aus anderen Texten stammen und interferieren“.⁴¹ Der andere Text wird zur Gesamtheit von Kultur und literarischen Texten erweitert. Die Existenz der Texte in diesem kontextuellen Sinne wird bei Kristeva als Intertextualität bezeichnet.⁴²

Eine weitere Richtung der Intertextualitätsforschung sowie auch die vorliegende Arbeit rücken vor allem textanalytische Intentionen in den Mittelpunkt, womit sie alte Traditionen der literarischen Interpretation und die Motivforschung in die eigene Untersuchung integrieren. Im Rahmen dieser Forschungsrichtung wird der Fokus darauf gelegt, „wie das Spektrum intertextueller Relationen, das in literarischen Texten zu erwarten ist, festzulegen, präzise zu beschreiben und im Hinblick auf das

³⁷ Ebd., S. 161. Vgl. Lang (2015), S. 78.

³⁸ Orosz (2003), S. 49.

³⁹ Michail Bachtin: Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt am Main 1979, S. 352.

⁴⁰ Orosz (2003), S. 50.

⁴¹ Julia Kristeva: Probleme der Textstrukturierung. Übersetzt von Irmela und Jochen Rehbein. In: Strukturalismus in der Literaturwissenschaft. Hrsg. v. Heinz Blumensath. Köln 1972, S. 243–262., hier: S. 245. Vgl. Julia Kristeva: Probleme der Textstrukturierung. Übersetzt von Irmela und Jochen Rehbein. In: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. II./2. Hrsg. v. Jens Ihwe. Frankfurt am Main 1971, S. 484–507.

⁴² Ebd.

bedeutungskonstitutive Potential intertextueller Relationen einzuordnen ist".⁴³ Nach diesen Vorüberlegungen zum Begriff Intertextualität werden in meiner Dissertation die bedeutungskonstruierenden Funktionen der Motive und der Symbole bzw. das Phänomen der Intertextualität in Form der Konnotation fremder literarischer und nichtliterarischer Texte erörtert.

Der Begriff Intermedialität wird bei der Auslegung der Texte im engeren Sinne verwendet. Intertextualität ist in der Praxis auch eine Art Intermedialität, weil ein bedeutender Aspekt der sprachlichen Vermittlung eine eher musikalische, rhythmische oder bildhafte Natur hat. Intermedialität lässt sich in diesem Sinne nicht als reine Textbeziehung verstehen, sondern mehr als eine interbildliche Beziehung. Intermedialität kann also dementsprechend als eine Beziehung konkreter Texte aufeinander verstanden werden. In meiner Arbeit werden vor allem solche Werke interpretiert, die auch für mehrere Medien offen sind oder durch eine Verkettung mehrerer Vermittlungsschichten entstehen.⁴⁴ Im Rahmen meiner Forschung untersuche ich Intermedialität vornehmlich als Beziehungen zwischen den Medien Bild und Text und die textuelle Integration und Erscheinung bildhafter Elemente, da wesentliche Momente der romantischen Poetologie aus der Betrachtung von Bildern entstanden sind.

Als eigentliche Konstituierung der romantischen Schule ist ein Treffen von August und Wilhelm Schlegel, Caroline Schlegel, Novalis, Fichte und Schelling aus Anlass einer mehrtägigen Besichtigung der Bildersammlung in Dresden angesehen worden.⁴⁵ Die Vorstellung des romantischen Sehens und Blicks, die eine Neuerschaffung der Realität bedeutet, entwickelte sich auch in Kategorien der Gemäldebeschreibung. Das poetologische Programm der Romantik erstrebt eine Zusammenknüpfung aller Kunstgattungen. Wenn Hoffmann in seinen Kunstwerken die Zeichensysteme von Text, Bild und Musik zueinander in Beziehung setzt, erfüllt er damit eine künstlerische Realisation dieser romantischen Anforderung. Ohne den Kontext romantischer Poetologie lassen sich Hoffmanns Werke und seine intermediale Vorgehensweise kaum erschließen. Die

⁴³ Susanne Holthuis: Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption. Tübingen 1993, S. 4. Zitiert nach Orosz (2003), S. 51.

⁴⁴ Pethő Ágnes (szerk.): Képtávtelkek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből. Kolozsvár 2002, 7–13.

⁴⁵ Lothar Pikulik: Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung. München 1992, S. 68. Vgl. Schmidt (2003), S. 12.

Frage nach seiner Einordnung in die romantische Schule ist jedoch vor allem nur bei Manfred Momberger⁴⁶ (1986), Georg Wellenberger⁴⁷ (1986), Johannes Harnischfeger⁴⁸ (1988) und Olaf Schmidt⁴⁹ (2003) behandelt worden. Aus der Perspektive der romantischen Ästhetik beschäftigt sich auch Magdolna Orosz⁵⁰ (2001) mit dem Thema der Text-Bild-Beziehungen und unterscheidet bei Hoffmann drei Arten der Einbettung von Bildern in erzählerische Texte: Zur ersten Gruppe gehören Bilder, die außerhalb der Fiktion stehen, wie beispielsweise der Hinweis auf die Callotschen Stiche. In seinem Callot-Aufsatz deutet Hoffmann darauf hin, dass seine Schaffensweise durch Callots Manier beeinflusst ist.⁵¹

Kein Meister hat so wie Callot gewußt, in einem kleinen Raum eine Fülle von Gegenständen zusammenzudrängen die ohne den Blick zu verwirren, neben einander, ja ineinander heraustreten, so daß das Einzelne als Einzelnes für sich bestehend, doch dem Ganzen sich anreihet. [...] indessen geht seine Kunst auch eigentlich über die Regeln der Malerei hinaus, oder vielmehr seine Zeichnungen sind nur Reflexe aller der fantastischen wunderlichen Erscheinungen, die der Zauber überregen Fantasie hervorrief. Die Ironie, welche, indem sie das Menschliche mit dem Tier in Konflikt setzt, den Menschen mit seinem ärmlichen Tun und Treiben verhöhnt, wohnt nur in einem tiefen Geiste, und so enthüllen Callots aus Tier und Mensch geschaffene groteske Gestalten dem ernstesten tiefer eindringenden Beschauer, alle die geheimen Andeutungen, die unter dem Schleier der Skurrilität verborgen liegen. – Wie ist doch in dieser Hinsicht der Teufel, dem in der Versuchung des heiligen Antonius die Nase zur Flinte gewachsen, womit er unaufhörlich nach dem Mann Gottes zielt, so vortrefflich [...]. Könnte ein Dichter oder Schriftsteller, dem die Gestalten des gewöhnlichen Lebens in seinem Innern romantischen Geisterreiche erscheinen, und der sie nun in dem Schimmer, von dem sie dort

⁴⁶ Manfred Momberger: Sonne und Punsch. Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E. T. A. Hoffmann. München 1986.

⁴⁷ Georg Wellenberger: Der Unernt des Unendlichen. Die Poetologie der Romantik und ihre Umsetzung durch E. T. A. Hoffmann. Marburg 1986.

⁴⁸ Johannes Harnischfeger: Die Hieroglyphen der inneren Welt: Romantikkritik bei E. T. A. Hoffmann. Wiesbaden 1988.

⁴⁹ Olaf Schmidt: „Callots fantastisch karikierte Blätter“. Intermediale Inszenierungen und romantische Kunsttheorie im Werk E. T. A. Hoffmanns. Berlin 2003.

⁵⁰ Magdolna Orosz: Identität, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E. T. A. Hoffmann. Frankfurt am Main 2001.

⁵¹ Orosz (2001), S. 202–203.

umflossen, wie in einem fremden wunderlichen Putze darstellt, sich nicht wenigstens mit diesem Meister entschuldigen und sagen: Er habe in Callot's Manier arbeiten wollen?
(SW 2/1, S. 17–18.)

Bei Hoffmann geraten also die Ironie und der Komplex des Grotesken in seiner Orientierung auf Callot in den Vordergrund. In Hoffmanns Werken kommt es auch zu Vergleichen mit Gemälden alter Meister, mit denen er an die Einbildungskraft und Fantasie des Rezipienten appelliert. In dem obenstehenden Zitat geht es um das Callotsche Bild *Die Versuchung des heiligen Antonius*. Im *Goldenen Topf* wird die Hexenszene mit den Bildern Rembrandts und Brueghels verglichen: „Ich glaube wohl, daß dir, günstiger Leser! kenntest du auch sonst keine Furcht und Scheu, sich doch bei dem Anblick dieses Rembrandtschen oder Höllenbrueghelschen Gemäldes, das nun ins Leben getreten, vor Grausen die Haare auf dem Kopfe gesträubt hätten.“ (SW 2/1, S. 280.) In seinem Spätwerk, der *Prinzessin Brambilla*, stellt Hoffmann eine für sein Werk aus bestimmter Hinsicht einmalige Verbindung zu Callot her, indem er acht Radierungen aus *Balli di Sfessania* als „Basis des Ganzen“ (SW 3, S. 769.) für sein Märchen benutzt. Die narrative Umsetzung der Bilder als Inspirationsquelle ist im erzählerischen Text und in der Personenkonstellation nachvollziehbar. Die auf den Bildern dargestellten Figuren sind in eine zusammenhängende Handlung eingebettet.

Du magst, geliebter Leser! nicht zürnen, wenn der, der es unternommen, dir die abenteuerliche Geschichte von der Prinzessin Brambilla gerade so zu erzählen, wie er sie in Meister Callots kecken Federstrichen angedeutet fand, dir geradehin zumutet, daß du wenigstens bis zu den letzten Worten des Büchleins dich willig dem Wunderbaren hingeben, ja sogar was weniges davon glauben mögest. – Doch vielleicht hast du schon in dem Augenblick, als das Märchen sich einlogiert im Palast Pistoja, oder als die Prinzessin aus dem bläulichen Duft der Weinflasche gestiegen, ausgerufen: tolles fratzenhaftes Zeug! und das Buch ohne Rücksicht auf die artigen Kupferblätter unmutig weggeworfen? – Da käme denn alles, was ich dir zu sagen im Begriff stehe, um dich für die seltsamlichen Zaubereien des Callotschen Capriccios zu gewinnen, zu spät und das wäre in der Tat schlimm genug für mich und für die Prinzessin Brambilla! (SW 3, S. 790.)

Zudem wird Callot in einer Schlussbemerkung zum auktorialen Erzähler, in dessen Macht es einzig stehe, die Geschichte zu beenden: „Meister Callot wäre der Einzige, der darüber fernere Auskunft geben könnte.“ (SW 3, S. 912.)

Nach der Klassifizierung von Orosz gehören die fiktionsinternen bildhaften Hinweise zu der zweiten Gruppe der Text-Bild-Beziehungen. Diese Bilder entstehen innerhalb der Fiktion. In diesem Fall geht es um fiktive Künstler und Gemälde in bestimmten Werken.⁵² Im *Magnetiseur* wird beispielsweise ein fiktiver Maler, Bickert, dargestellt, der „den ganzen obern Stock, in welchem er selbst ein Zimmer bewohnte, im gotischen Styl aus[malte], und auf den ersten Blick ahndete man in den fantastischen Zusammenstellungen fremdartiger Dinge, wie sie dem Charakter der gothischen Verzierungen eigen, tiefsinnige Allegorien. Sehr oft wiederholt war eine häßliche Teufelsgestalt, die ein schlafendes Mädchen belauscht.“ (SW 2/1, S. 221.)

Nach der Klassifizierung von Orosz beinhaltet die dritte Gruppe der Text-Bild-Verhältnisse virtuelle Bilder, die auch innerhalb der Fiktion nur virtuell erscheinen, wie die Traum- und Spiegelbilder. Der Spiegel kann als Mittel zur Erkenntnis und zur Sinneswahrnehmung fungieren und auf die Schwierigkeit der Wahrnehmung und des wahren Erkennens hinweisen wie in der *Prinzessin Brambilla*.⁵³

Der Magus stieg wieder auf und breitete seinen Mantel aus; da verhüllte alles ein dichter aufsteigender Duft, und als der zerflossen, hatte sich auf dem Kampfplatz der Geister ein herrlicher himmelsklarer Wasserspiegel gebildet, den blinkendes Gestein, wunderbare Kräuter und Blumen einschlossen und in dessen Mitte die Quelle fröhlich sprudelte und wie in schalkhafter Neckerei die kräuselnden Wellen rings umher fortrieb. [...] Beide, König Ophioch und Königin Liris, [...] waren die ersten, die hineinschauten in das Wasser. Als sie nun aber in der unendlichen Tiefe den blauen glänzenden Himmel, die Büsche, die Bäume, die Blumen, die ganze Natur, ihr eigenes Ich in verkehrter Abspiegelung erschauten, da war es, als rollten dunkle Schleier auf, eine neue herrliche Welt voll Leben und Lust wurde klar vor ihren Augen und mit der Erkenntnis dieser Welt entzündete sich ein Entzücken in ihrem Innern, das sie nie gekannt, nie geahnet. (SW 3, S. 823–824.)

⁵² Orosz (2001), S. 207.

⁵³ Ebd., S. 209–211.

Zu den virtuellen und fiktionsinternen Bildern gehören auch die bildhaften Motive, Symbole und allegorischen Darstellungen. In den einzelnen Kapiteln der Arbeit werden die deutungs- und auslegungskonstruierenden Funktionen dieser intermedialen Beziehungen im Spiegel der frühromantischen Philosophie in den Werken Hoffmanns enthüllt.

Die Dissertation besteht aus den drei Hauptkapiteln „Naturphilosophie“, „Neue Mythologie und neue Religion“ sowie „Humor, Ironie und Mythos“, wobei Naturphilosophie, Ironie und Mythos sich auf solche Begriffe beziehen, die in der romantischen Philosophie eng miteinander verbunden waren. Laut Schellings Naturphilosophie existiert nämlich ein ursprüngliches, einheitliches Absolutes, das sich in der Natur und Geschichte entzweite. Der Verlust dieser Einheit ereignete sich durch den Sündenfall im Prozess der Geschichte, aber es solle – so die Naturphilosophen – ein Moment kommen, in dem jene Einheit auf höherer reflexiver Stufe wiederhergestellt wird.⁵⁴ Zur Wiederherstellung dieser Einheit waren jene Künstler und Dichter berufen, die an die Stelle Christi als Vermittler zwischen der natürlichen Welt und dem transzendentalen Reich berufen waren. Ausgangspunkt und Quelle dieser Theorie war die Bibel, aber bei der Wiederherstellung der Einheit wurde außer Acht gelassen, dass es *ein* Gott und *ein* Mittler zwischen Gott und Menschen ist, der Mensch Christus Jesus.⁵⁵ Die Naturphilosophie war nur ein Teil der gesamten romantischen Philosophie und war in diese eingebettet.

Im ersten Kapitel werden anhand der Erzählung *Der Magnetiseur* die wichtigsten Aspekte und Fragen der frühromantischen Naturphilosophie vorgeführt, wobei der Magnetismus eine besondere Rolle erfüllt. Der Begriff animalischer Magnetismus wurde von Franz Anton Mesmer propagiert, weshalb die von ihm entwickelten Behandlungsmethoden auch als Mesmerismus bezeichnet wurden. Eingebettet in die naturmagischen und kosmischen Vorstellungen seiner Zeit hätte er sich durch seine Heilmethode leicht großer Popularität erfreuen können. Trotzdem war Mesmers Theorie bereits zu seinen Lebzeiten umstritten und wurde von seinen Zeitgenossen als wissenschaftlich unhaltbar abgelehnt. Das plötzlich aufflammende Interesse für seinen Magnetismus galt nicht diesem selbst, sondern er diente vor allem als Mittel und Argument in einem

⁵⁴ Vgl. Detlef Kremer: *Romantik*. Stuttgart, Weimar 2001, S. 60.

⁵⁵ 1. Timotheus 2: 5. In: *Die heilige Schrift*. Aus dem Grundtext übersetzt. Christliche Schriftverbreitung. Hückeswagen 2003.

Kampf gegen Johann Josef Gassner, der den Namen Jesu bei der Heilung der Kranken verwendete.⁵⁶ Gassner habe nämlich mit seinen Exorzismen die Errungenschaften des aufgeklärten Jahrhunderts und die „Gelehrten-Republik“ gefährdet, weshalb mit ihm abgerechnet werden musste. Um Gassner und der Dämonologie wirksam begegnen zu können, musste den Menschen ein Heilverfahren angeboten werden, das einerseits hinsichtlich des äußeren Ablaufs dem Gassnerischen vergleichbar und andererseits mit einem für die „aufgeklärte“ Gesellschaft akzeptablen theoretischen Fundament versehen war.⁵⁷ Für diesen Zweck schien Mesmers Heilmagnetismus geeignet zu sein. Mesmer nahm mit seiner Theorie einem bisher als wunderbar geltendes Phänomen seinen Zauber und erklärte es für natürlich verursacht. Obwohl seine Vorstellung über die geheime Lebenskraft der Natur immer noch mit starken mystischen, okkulten und spekulativen Elementen angefüllt war, versuchte man immer wieder Mesmer als Vertreter der modernen wissenschaftlichen Forschung und Gassner als Repräsentant des „finsternen Mittelalters“ darzustellen.

Der Magnetismus wurde von den Romantikern wiederentdeckt. Sie betrachteten Mesmers Lehre nicht in erster Linie als eine Therapie oder wundervolle Heilungsmethode, sondern eher als Mittel, das Göttliche in der Natur zu erreichen und eine den Kosmos durchdringende unsichtbare Kraft zu beherrschen. Die Lehre des Magnetismus diente den romantischen Dichtern und Philosophen als Beweis für ihre Auffassung von einer kosmischen Einheit der Natur. Daher versuchten sie die erwünschte Wiedervereinigung mit dem Kosmos und der Natur durch magnetische Kuren zu erreichen. Die romantische Rezeption des Mesmerismus wurde vor allem vom ideologischen Aspekt geprägt, diese Lehre in einen naturphilosophischen Theoriezusammenhang und in einen neuen Versuch der Welterklärung zu integrieren. In den Kreisen der Romantiker fand der animalische Magnetismus auch wegen ihrer pantheistischen Bestrebungen große Beliebtheit. Außerdem sahen sie in dieser Lehre eine empirische Begründung für die naturphilosophischen Spekulationen über die Schellingsche Weltseele. Wegen der ersehnten

⁵⁶ Vgl. Anneliese Ego: „Animalischer Magnetismus“ oder „Aufklärung“. Eine mentalitätsgeschichtliche Studie zum Konflikt um ein Heilkonzept im 18. Jahrhundert. Würzburg 1991, S. 27.

⁵⁷ Ebd., S. 25.

Einheit mit dem das Universum beherrschenden Geist diente der Mesmerismus gleichzeitig zur Befriedigung ihres religiösen Gefühls. Aus diesen Gründen fand bei Schubert und bei den romantischen Künstlern, bei denen sich Pantheismus und Jenseitsglaube überlagerte, der Magnetismus als Verheißung eines höheren und transzendentalen Lebens viel Beachtung. In der Literatur kommt das Thema am ausgeprägtesten bei E. T. A. Hoffmann vor. In diesem Kapitel wird durch die intertextuellen Bezüge zu den Werken Schuberts, Schellings, Kluges, Zimmermanns und Ritters das Sachverständnis Hoffmanns in diesem Thema präsentiert. Mit seinem Fantasiestück *Der Magnetiseur* dringt er tief in den Diskurs um die animalische Lehre ein, indem er ihre dämonischen und unheimlichen Züge hervorhebt und den Machteffekt des Priesterarztes thematisiert. Die Erzählung legt die Nachtseite der romantischen Naturphilosophie und der romantischen Vorstellungen über eine neue Religion dar, die hinter einem christlich-religiösen Vorwand eigentlich eine eindeutig antichristliche Lehre und Selbstvergöttlichung verkündet, indem Alban, dargestellt als Abbild und Symbol des romantischen Dichters, sich selbst zu dem Höchsten erhöht und mit dem Weltgeist zu vereinigen versucht. Seine Ideologie und seine philosophischen Erörterungen rufen die dunkelsten Seiten der geschichtlichen Erinnerungen hervor.

Als Vorreiter der romantischen Naturvergeistigung und Naturphilosophie gilt Jakob Böhme, der mit seinen Schriften eine theosophische Naturmystik und einen ausgeprägten Pantheismus verbreitete.⁵⁸ Aus seinem naturmystischen Gedanken stammen solche Begriffe wie die „Natur-Sprache“ und das „Lehrbuch der Natur“, die auf die Romantiker besonders prägende Wirkung ausübten. Der Mystiker positionierte sich

⁵⁸ Heinrich Heine erwähnte Jakob Böhme in seinem Werk *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*: „Von Jakob Böhme sollte eigentlich auch hier die Rede seyn. Denn er hat ebenfalls die deutsche Sprache zu philosophischen Darstellungen benutzt und wird in diesem Betracht sehr gelobt. Aber ich habe mich noch nie entschließen können ihn zu lesen. Ich laß mich nicht gern zum Narren halten. Ich habe nemlich die Lobredner dieses Mystikers in Verdacht, daß sie das Publikum mystifizieren wollen. Was den Inhalt seiner Werke betrifft, so hat Euch ja Saint-Martin einiges davon in französischer Sprache mitgetheilt. Auch die Engländer haben ihn übersetzt. Carl I. hatte von diesem theosophischen Schuster eine so große Idee, daß er eigens einen Gelehrten zu ihm nach Görlitz schickte, um ihn zu studieren. Dieser Gelehrte war glücklicher als sein königlicher Herr. Denn während dieser zu Whitehall den Kopf verlor durch Cromwells Beil, hat jener zu Görlitz, durch Jacob Böhmes Theosophie, nur den Verstand verloren.“ In: Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Bd. 8/1. Hrsg. v. Manfred Windfuhr bearbeitet v. Manfred Windfuhr, Hoffmann und Campe, Hamburg 1979, S. 64.

selbst schon vor Nietzsche jenseits von Gut und Böse, indem er über sich behauptete, dass er die Aufhebung der Gegensätze zwischen Gut und Böse geschaut und davon auch Erkenntnis erlangt habe. Diese Erkenntnis führte jedoch zu Verwirrungen, weil er die Überwindung so auflöste, dass er den Ursprung und das Prinzip des Bösen in Gott legte. Laut Böhme sei das Böse überhaupt das Principium der Negativität, d. i. der Aufhebung der Einheit. Wenn Gott sich nicht in sich entzweite, so wäre er nicht selbstbewusst und nicht Geist. Dem Principium des Bösen entquille der selbstbewusste Geist und die Ursache, dass etwas überhaupt im Unterschiede für sich werde. Deshalb sei der Ursprung der Natur und des Geistes, des Daseins und des Bewusstseins ein Akt und derselbe Ursprung.⁵⁹ Diese Gedanken kehren auch in den Mythen der *Prinzessin Brambilla* und des *Goldenen Topfes* wieder, es lohnt sich aber nachzuforschen, was die Bibel zu diesem Problem zu sagen hat, denn die biblischen Aussagen erhellen auch die Fragen, warum Albans Vereinigung mit dem Kosmos und mit dem Weltgeist zu Dämonisierung führt, warum der Magnetiseur selbst als Satan apostrophiert wird und warum die erzielte Einheit mit der Natur und mit dem Weltgeist zum Fall und letztendlich zum Tod der Menschen führt. In der Bibel steht nämlich geschrieben: „Wir aber haben nicht den Geist der Welt empfangen, sondern den Geist, der aus Gott ist, sodass wir wissen können, was uns von Gott geschenkt ist; und davon reden wir auch, nicht in Worten, die von menschlicher Weisheit gelehrt sind, sondern in solchen, die vom Heiligen Geist gelehrt sind, indem wir Geistliches geistlich erklären.“⁶⁰

In der romantischen Philosophie geht es immer um einen spekulativen Gesamtzusammenhang, in dem die einzelnen Bereiche aufeinander bezogen sind, unabhängig davon, ob die Philosophie die Natur, die Literatur oder den Mythos zum Gegenstand hat.⁶¹ Als Medium der Aufhebung dieser Kluft zwischen den getrennten Sphären erscheint vor allem die Kunst. Laut Schlegel soll alle Kunst Wissenschaft und alle Wissenschaft Kunst werden. Der Philosoph vertrat auch die Meinung, dass

⁵⁹ Ludwig Feuerbach: Geschichte der neuern Philosophie von Bacon von Verulam bis Benedikt Spinoza. Hrsg. v. Joachim Höppner. Leipzig 1990, S. 161.

⁶⁰ I. Korinther 2: 12–13. In: Die heilige Schrift. Aus dem Grundtext übersetzt. Christliche Schriftenverbreitung. Hückeswagen 2003.

⁶¹ Kremer (2001), S. 59.

Poesie und Philosophie vereinigt sein sollen.⁶² Diese Forderung wird in Form des Mythos erfüllt. Laut Schelling ist nämlich „die Mythologie die absolute Poesie“.⁶³ Die Mythologie sei in diesem Ideengebäude Schellings nichts anderes als „das wahre Universum an sich“, „selbst schon Poesie und doch für sich wieder Stoff und Element der Poesie“.⁶⁴ Durch diese Einheitskonzeption wird das Thema des Mythos und der neuen Mythologie als ein wichtiger Aspekt der Transzendentalpoesie im zweiten Kapitel erörtert.

Schlegel schreibt in seiner *Rede über die Mythologie*: „[...] Mythologie und Poesie, beide sind eins und unzertrennlich. [...] [A]lles greift in einander, und überall ist ein und derselbe Geist nur anders ausgedrückt.“ (KFSa, Bd. II, S. 313.) Das Wesen eines Werks sei deshalb das „Transzendente, das absolut Innre, der condensirte und dann potenzierte Geist in Eins zusammen“. (KFSa, Bd. XVI, S. 143, [695].)⁶⁵ Die innere Konstruktion eines Werkes sei vom Verhältnis von Realem und Idealem, Materie und Geist bzw. Stoff und Idee bestimmt, wobei die Idee ins Unendliche ausgreife, während der Stoff immer endlich und beschränkt sei. Die romantische Poesie ist bestrebt, in der erwähnten Spannung zwischen Stoff und Idee das Unendliche im Endlichen aufscheinen zu lassen und zur Geltung zu bringen. Schlegel betrachtete jede Beziehung des Menschen zum Unendlichen als Religion, „nämlich des Menschen in der ganzen Fülle seiner Menschheit“. (KFSa, Bd. II, S. 263, [81].)⁶⁶ Das Unendliche in jener Fülle gedacht sei die Gottheit. Die von Schlegel verkündete „Religion der Menschen und Künstler“ sollte das Christentum ablösen, denn auch die Christen, „wenn die Morgensonne wirklich emporsteigt, werden schon niederfallen und anbeten“. (KFSa, Bd. II, S. 265, [92].) Diese Religion sollte jedoch planvoll gemacht werden: „Frey ist man, wenn man Gott macht und dadurch wird man unsterblich. – Gott kann nur geschaffen werden. – Sie sollen nicht von Gott eingegeben seyn, sondern im Gegentheile ihn eingeben. – Das Universum soll man vergöttern,

⁶² „Die ganze Geschichte der modernen Poesie ist ein fortlaufender Kommentar zu dem kurzen Text der Philosophie: Alle Kunst soll Wissenschaft, und alle Wissenschaft soll Kunst werden; Poesie und Philosophie sollen vereinigt sein.“ In: KFSa, Bd. II, S. 161, [115].

⁶³ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Philosophie der Kunst*. Unveränderter reprografischer Nachdruck der aus dem handschriftlichen Nachlaß herausgegebenen Ausgabe von 1859. Darmstadt 1976, S. 50. [406].

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Vgl. Frischmann (2005), S. 309.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 321.

nicht Gott; denn das hats nötig. Aber anschauen soll man Gott. –“ (KFSA, Bd. XVIII, S. 330, [74].) Gott sei den Menschen aufgegeben, und zwar so, dass sich der Mensch nur zum Menschen bilden kann, indem er Gott wird, denn „Gott werden, Mensch sein, sich bilden, sind Ausdrücke, die einerlei bedeuten“ (KFSA, Bd. II, S. 210, [262].)⁶⁷

Die Vorstellung einer neuen Religion ist eine aus der Aufklärung hervorgehende Entwicklung, die in der Feindschaft gegen Christus und das Christentum zum Ausdruck kommt. Schlegel leugnete den Messias als Mittler, denn alles Endliche kann für ihn als Anknüpfungspunkt für die Beziehung zum Unendlichen in Frage kommen, deshalb ist es „sehr einseitig und anmaßend, daß es gerade nur Einen Mittler geben soll“ (KFSA, Bd. II, S. 203, [234].)⁶⁸ Den Begriff Mittler verwendet Schlegel in seinen *Ideen*, in denen die Angleichung des Künstlers an Christus noch deutlich erkennbar ist: „Ein Mittler ist derjenige, der Göttliches in sich wahrnimmt, und sich selbst vernichtend preisgibt, um dieses Göttliche zu verkündigen, mitzuteilen und darzustellen allen Menschen in Sitten und Taten, in Worten und Werken. Erfolgt dieser Trieb nicht, so war das Wahrgenommene nicht göttlich oder nicht eigen. Vermitteln und Vermitteltwerden ist das ganze höhere Leben des Menschen, und jeder Künstler ist Mittler für alle übrigen.“ (KFSA, Bd. II, S. 260, [44].)⁶⁹ Das wahre Gesicht des neuen „Künstler-Messias“ enthüllt Schlegel selbst, indem er behauptet, ein „Künstler werden heißt nichts anders als sich den unterirdischen Gottheiten weihen. In der Begeisterung des Vernichtens offenbart sich zuerst der Sinn göttlicher Schöpfung. Nur in der Mitte des Todes entzündet sich der Blitz des ewigen Lebens.“ (KFSA, Bd. II, S. 269, [131].)⁷⁰ Obwohl die Romantiker sich selbst der Aufklärung gegenüber positionierten, folgten sie eigentlich deren Hauptströmung, indem sie eine neue

⁶⁷ Vgl. Norbert Bolz: Der aufgegebenen Gott. In: Die Aktualität der Frühromantik. Hrsg. v. Ernst Behler u. Jochen Hörisch. Paderborn, München, Wien, Zürich 1987, S. 80.

⁶⁸ Vgl. auch Bernd Auerochs: Was ist eigentlich Kunstreligion? Reflexionen zu einem Phantasma um 1800. In: Aufklärung und Religion. Neue Perspektiven. Hrsg. v. Michael Hofmann und Carsten Zelle. Mitarbeit v. Marina Mertens. Erlangen 2010, S. 390.

⁶⁹ Vgl. „Ein Künstler ist, wer sein Zentrum in sich selbst hat. Wem es da fehlt, der muß einen bestimmten Führer und Mittler außer sich wählen, natürlich nicht auf immer sondern nur fürs erste. Denn ohne lebendiges Zentrum kann der Mensch nicht sein, und hat er es noch nicht in sich, so darf er es nur in einem Menschen suchen, und nur ein Mensch und dessen Zentrum kann das seinige reizen und wecken.“ In: KFSA, Bd. II, S. 260, [45]. Vgl. „Was die Menschen unter den andern Bildungen der Erde, das sind die Künstler unter den Menschen.“ In: KFSA, Bd. II, S. 260, [43].

⁷⁰ Vgl. Auerochs (2010), S. 392.

Ersatzreligion – bereichert mit heidnischen, okkulten und pantheistischen Elementen – suchten und die Bibel und ihren Gott weiterhin ablehnten. Heine, als einer der letzten Vertreter und zugleich als Überwinder der Romantik, hat es so formuliert: „In der Tat, unsere ersten Romantiker handelten aus einem pantheistischen Instinkt, den sie selbst nicht begriffen. Das Gefühl, das sie für Heimweh nach der katholischen Mutterkirche hielten, war tieferen Ursprungs, als sie selbst ahnten, und ihre Verehrung und Vorliebe für die Überlieferungen des Mittelalters, für dessen Volksglauben, Teufeltum, Zauberwesen, Hexerei... Alles das war eine bei ihnen plötzlich erwachte, aber unbegriffene Zurückneigung nach dem Pantheismus der alten Germanen, und in der schnöde beschmutzten und boßhaft verstümmelten Gestalt liebten sie eigentlich nur die vorchristliche Religion ihrer Väter. [...] Sie wollten das katholische Wesen des Mittelalters restaurieren, weil sie fühlten, daß von den Heiligtümern ihrer ältesten Väter, von den Herrlichkeiten ihrer frühesten Nationalität, sich noch manches darin erhalten hat; es waren diese verstümmelten und geschändeten Reliquien, die ihr Gemüt so sympathetisch anzogen [...]“⁷¹

Die Ablehnung der Bibel erscheint in Form des schon erwähnten Bibelprojekts. Mit der Idee einer neuen Bibel wird die ursprüngliche Ausnahmestellung der Bibel als von Gott geschaffener heiliger Text in Frage gestellt und aufgehoben. Mit der Erniedrigung der Autorität der Bibel werden gleichzeitig die Werke der Menschen, der Philosophen und Wissenschaftler auf eine nahezu göttliche Ebene erhoben. Demzufolge werden die Schöpfer dieser neuen Bibel als Gott betrachtet. Das eigene Ich wird somit vergöttlicht und mit Gott gleichgesetzt, ebenso die menschlichen Werke mit Gottes Wort. Schlegel legte auch auf eine chiliastische Ausrichtung einen besonderen Akzent, da eine Bibel seiner Meinung nach etwas Prophetisches, die Absicht dagegen magisch sei. Die neue Bibel finde deshalb ihr Telos in der Prophezeiung eines kommenden goldenen Zeitalters und eines kommenden Reiches, das sie herbeizuzwingen versucht.⁷² Der Gedanke an ein goldenes Zeitalter nahm seit Hesiod im Laufe der Jahrhunderte verschiedene Formen an und wurde mit verschiedenen Motiven und Elementen bereichert. Aus diesem bunten Repertoire

⁷¹ DHA, Bd. 8/1., S. 101.

⁷² Auerochs (2010), S. 218–219. Vgl. „Der dichtende Philosoph, der philosophierende Dichter ist ein Prophet. Das didaktische Gedicht sollte prophetisch sein, und hat auch Anlage, es zu werden.“ In: KFSa, Bd. II., S. 207, [249].

schöpften die romantischen Dichter und fanden immer wieder neue Anregungen zu ihren Vorstellungen über das kommende Reich. Deshalb wird in diesem Kapitel diese reiche Quelle ihrer Inspirationen vorgeführt, wobei viele Motive bei den romantischen Künstlern und auch im *Goldenen Topfers* erscheinen. An das Thema des goldenen Zeitalters knüpfte sich auch der Mythos von der mythischen und sagenhaften Insel Atlantis. Was immer zu diesem Thema in der europäischen Literatur geschrieben wurde, geht auf zwei Texte Platons zurück, in denen der griechische Philosoph vor fast zweieinhalb Jahrtausenden als erster die Geschichte eines mythischen Inselreiches erwähnte. Interessant ist auch, dass Platon diesen Mythos noch dazu in ein Werk eingebettet hat, in dem er seine naturphilosophischen und kosmologischen Vorstellungen erörtert. In seinen letzten Lebensjahren hat Platon das Wesen der Welt in seinen Werken zu deuten unternommen, indem er im *Timaios* die Schöpfung durch den Demiurgen darstellt und im fragmentarischen Dialog *Kritias* auf die Urgeschichte der Menschheit verweist. In der ersten Schrift wird das Thema der Insel nur angerissen, während in der zweiten Atlantis – die Legende von einem Riesenreich, das einmal weit entfernt in den Gewässern des Westens herrschte und durch eine Katastrophe vernichtet wurde – ausführlich vorgeführt wird. Beide Texte bilden den Grundstock aller Tradition, die auf das geheimnisvolle Atlantis zurückführt, dessen Rätsel Wissenschaftler, Forscher und Poeten – wie beispielsweise Schubert und Novalis – zu deuten versuchten.⁷³ Auch E. T. A. Hoffmann setzte Atlantis – nach Schlegels Idee – mit dem Leben in der Poesie gleich. Die Idee, das Leben in der Poesie mit dem Bild eines untergegangenen und gescheiterten Reiches zu veranschaulichen, birgt viele rätselhafte und weiterführende Fragen in sich. In dieses dunkle Rätsel könnte vielleicht bei näherer Untersuchung Hoffmanns Geisterfürst Phosphorus erhellendes Licht bringen.

Außer aus dem Reich der Mythologie schöpfte Hoffmann auch aus der Alchemie und der Elementenlehre viele inspirierende Motive. Im Allgemeinen lässt sich Alchemie als hermetische Vorform der Chemie verstehen, deren Prinzipien für die romantische Imagination im Hinblick auf

⁷³ Platon: Das Höhlengleichnis. Sämtliche Mythen und Gleichnisse. Ausgewählt und eingeleitet von Bernhard Kytzler. Bonn 2009, S. 141. Vgl. Franz Wegener: Das atlantische Weltbild. Nationalsozialismus und Neue Rechte auf der Suche nach der versunkenen Atlantis. Gladbeck 2001.

ihre symbolischen Bedeutungen ein besonders fruchtbares Gebiet bilden. Im Zentrum ihres auf Ganzheitlichkeit ausgerichteten Interesses steht die Veränderung unedler Metalle in edlere, dabei erscheint das große Werk als Ziel, das durch eine Transmutation der unedlen Körperwelt ins edlere Gold erfolgt.⁷⁴ Bei diesem Verwandlungsprozess enthält die Veredelung der Urmaterie gleichzeitig auch eine Anspielung auf die ethische und geistige Entwicklung des Laboranten. Die Vollendung der alchemistischen Sublimation wird als „chymische Hochzeit“ bezeichnet.⁷⁵ Unter den zahlreichen chemischen Entdeckungen der Alchemie sind das Element Phosphor und Schwefel von großer Bedeutung, da sie mit dem Feuer als der geistigen, poetischen Energie des Menschen identifiziert werden und aus den materiellen Fesseln befreien.⁷⁶ Auf der Destillation des Schwefels wurde eine alchemistische Theorie aufgebaut, indem die Alchemisten den abdestillierten Schwefelgehalt Seele und den Destillationsrest Leiche nannten.⁷⁷ Diese Sublimation des Schwefels rückte durch die Meinung Kremers in direkte Analogie zur Sublimation des Körpers zu poetischem Geist in der romantischen Poesie – beispielsweise in der Wesensverwandlung von Anselmus bei Hoffmann.⁷⁸ In der *Symbolik des Traumes* sieht Schubert im „gefallenen, in der Materie gefangenen Phosphorus“ ein universelles Element der Natur und den materiellen Bezugspunkt des göttlichen Lichts.⁷⁹ Bei Hoffmann trägt der Geisterfürst den Namen Phosphorus, mit dessen scheinbar „göttlichem Licht“ das wahre Gesicht und der eigentliche Gott der romantischen neuen Religion verschleiert wird.

In Hoffmanns Erzählung *Der goldene Topf* erscheint eine ganze Reihe der alchemistischen Symbolik wie beispielsweise die Vermählung des Anselmus mit dem sublimen Schlangenwesen Serpentina.⁸⁰ Neben Phosphorus verweisen auch die Namen Lindhorst und Serpentina auf bestimmte Symbole der Alchemie. Der Archivarius Lindhorst tritt als

⁷⁴ Kremer (1997), S. 84.

⁷⁵ Ebd., S. 85.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Wilhelm Ganzenmüller: Die Alchemie im Mittelalter. Repr. Nachdr. der Ausgabe Paderborn 1938. Hildesheim, Olm 1967. Vgl. auch Kremer (1997), S. 85.

⁷⁸ Kremer (1997), S. 85.

⁷⁹ Gotthilf Heinrich Schubert: Die Symbolik des Traumes. Faksimiledruck nach der Ausgabe 1814. Mit einem Nachwort v. Gerhard Sauder. Heidelberg 1968, S. 157. Vgl. Kremer (1997), S. 85.

⁸⁰ Vgl. Kremer (1997), S. 85.

esoterischer Meister auf, der seinen Studenten in sein Laboratorium einführt und in die geheime Lehre einweihet.⁸¹ Hoffmann verwendete in seiner Erzählung eine allegorische Rätselsprache, wie früher die Alchemisten ihre Schriften verrätselten, um die Rezepturen geheim zu halten. Auch die Verwandlung des Anselmus bezeichnet Serpentina mit den Worten, die einen erfolgreichen Prozess in der Alchemie beschreiben: „das Höchste ist erfüllt“.⁸² Dieses hermetische Motiv der geistigen Metamorphose überlagert sich auch mit den römisch-katholischen Vorstellungen der Transsubstantiationslehre. Nach diesem Dogma über die Wesensverwandlung bei der Eucharistie geschehe eine tatsächliche Substanzveränderung von Brot und Wein bei der Messe in der priesterlichen Vergegenwärtigung des Opfers Christi während der Wandlungsworte.⁸³ Die kirchliche Wesensverwandlung wurde jedoch vermutlich unter alchemistischem Einfluss dogmatisch festgeschrieben.⁸⁴ Die Verwandlung und die „Himmelfahrt“ des Studenten Anselmus zeigt deshalb nicht nur eindeutige Beziehungen zur Alchemie sondern auch eine Analogie zur kirchlichen Dogmatik der Transsubstantiation. Der Text beginnt demzufolge nicht zufällig am Himmelfahrtstag. Hoffmann bezieht neben der Metamorphose des Studenten auch die platonische und christliche Vorstellung der Schrift als Pneuma, als Geist, auf die Transsubstantiation der Hostie und des Weines in der religiösen Eucharistie.⁸⁵

Um die vielseitige Bedeutung der Schrift in Hoffmanns Erzählung zu entziffern, ist es vonnöten, auch die Schriftvorstellungen der Romantik einzubeziehen. Unter diesen Vorstellungen erscheinen die Idee einer magischen Naturschrift und die sprachliche Zeichenstruktur des Buches der Natur als besonders prägend. Die verschiedenen Konzepte der Naturschrift werden bei Hoffmann mit alchemistischen Motiven bereichert und mit der jüdischen und vor allem kabbalistischen Sprachvorstellung verknüpft. Diese Verknüpfung von Naturphilosophie und Schriftspekulation ist bei Jakob Böhme vorgeprägt, obwohl aus jüdischer Sicht eine

⁸¹ Vgl. ebd.

⁸² SW 2/1, S. 320. Vgl. Kremer (1997), S. 86–87.

⁸³ J. Pohle: Eucharist, Maurice M. Hassett: Eucharist. In: *The Catholic Encyclopedia*. Edited by Charles G. Herbermann [u.a.]. Volume V. New York, 1909, S. 573, 572–592.

⁸⁴ Detlef Kremer: *Alchemie und Kabbala. Hermetische Referenzen im Goldenen Topf*. In: E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch. Hrsg. v. Hartmut Steinecke, Franz Loquai u. Steven Paul Scher. Bd. 2. (Heft 40) Berlin 1994, S. 45.

⁸⁵ Vgl. Kremer (1997), S. 76.

Verbindung von Schrift- und Naturschriftkonzepten als ein unmöglicher Versuch erscheint, weil sich beide Theorien gegenseitig strikt ausschließen. Die jüdische Tradition lässt keinen Platz für ein separates Naturbuch oder für Hieroglyphen und Bilder neben den hebräischen Schriftzeichen.⁸⁶ Eine okkulte Geheimlehre und animische Mystik steht von der biblischen Weltsicht fern.⁸⁷ Eine Kontamination der Natur- und Schriftspekulation erscheint jedoch in der Theosophie von Böhme, in der christlich-religiösen Kabbala-Rezeption der Renaissance bei Johannes Reuchlin oder bei Agrippa von Nettesheim und in der romantischen Ästhetik. Diese Verknüpfung von Ästhetik und Kabbala konnte schon in den frühromantischen Schriften und in der Programmatik Friedrich Schlegels und Novalis' Fuß fassen, wobei eine Analogie zwischen der romantischen Imagination und der Sprachmagie der Kabbala aufgestellt wird.

Auch die indische Erkenntnislehre führt zur tieferen Interpretation der bei Hoffmann dargestellten geheimen Kunst des Schreibens. Die deutschen Romantiker sahen im träumerischen Indertum ihr Ideal der inneren Durchdringung von Poesie und Philosophie. In der indischen

⁸⁶ Aleida Assmann: Schriftspekulationen und Sprachutopien in Antike und früher Neuzeit. In: Kabbala und Romantik. Die jüdische Mystik in der romantischen Geistesgeschichte. Hrsg. v. Eveline Goodman-Thau, Gert Mattenklott und Christoph Schulte. Tübingen 1994, S. 33. Zitiert nach Detlef Kremer: Kabbalistische Signaturen. Sprachmagie als Brennpunkt romantischer Imagination bei E. T. A. Hoffmann und Achim von Arnim. In: Kabbala und die Literatur der Romantik. Zwischen Magie und Trope. Hrsg. v. Eveline Goodman-Thau, Gert Mattenklott, Christoph Schulte. Tübingen 1999, S. 200.

⁸⁷ „Denn es wird geoffenbart Gottes Zorn vom Himmel her über alle Gottlosigkeit und Ungerechtigkeit der Menschen, welche die Wahrheit durch Ungerechtigkeit aufhalten, weil das von Gott Erkennbare unter ihnen offenbar ist, da Gott es ihnen offenbar gemacht hat; denn sein unsichtbares Wesen, nämlich seine ewige Kraft und Gottheit, wird seit Erschaffung der Welt an den Werken durch Nachdenken wahrgenommen, sodass sie keine Entschuldigung haben.“ In: Römer 1: 18–20. Vgl. „Wenn ich deinen Himmel betrachte, das Werk deiner Finger, Den Mond und die Sterne, die du bereitet hast: Was ist der Mensch, dass du an ihn gedenkst, Und der Sohn des Menschen, dass du auf ihn achtest? Du hast ihn ein wenig niedriger gemacht als die Engel; Mit Herrlichkeit und Ehre hast du ihn gekrönt. Du hast ihn zum Herrscher über die Werke deiner Hände gemacht; Alles hast du unter seine Füße gelegt [...]“ In: Psalm 8: 4–6. Vgl. „Wer verfinstert da den Ratschluss mit Worten ohne Erkenntnis? [...] Wo warst du, als ich den Grund der Erde legte? Sprich es aus, wenn du Bescheid weißt! Wer hat ihre Maße bestimmt? Weißt du das? Oder wer hat die Messschnur über sie ausgespannt? Worin wurden ihre Grundpfeiler eingesenkt, oder wer hat Ihren Eckstein gelegt, als die Morgensterne miteinander jauchzten und alle Söhne Gottes jubelten?“ In: Hiob 38: 2, 4–7. In: Die Bibel. Übersetzt von Franz Eugen Schlachter nach dem hebräischen und griechischen Grundtext. Genfer Bibelgesellschaft. Christliche Literatur-Verbreitung Bielefeld 2011.

Philosophie und in der indischen Literatur fanden sie das verkörpert, was sie zum romantischen Programm und zum Objekt ihrer Sehnsucht erhoben hatten: eine Einheit von Natur und Mensch, von Poesie, Wissenschaft und Philosophie und eine Universalpoesie. Informationen und Inspirationen über Indien schöpften die Romantiker unter anderem aus dem Buch von Abraham Roger. Abraham Roger war ein Forscher der indischen Kultur, sein Buch *De Open-Deure tot hat verborgen Heydendom* erschien 1651 in Leyden. Die deutsche Übersetzung wurde bereits 1663 in Nürnberg unter dem Titel *Offene Tür zu dem verborgenen Heydenthum*. Am Schluss dieses Buches lieferte Roger die Prosaübersetzung von zweihundert Sprüchen des Sanskritdichters Bhartṛhari. Die Arbeit der Übertragung hatte er mit Hilfe des Brahmanen Padmanābha vollendet. Rogers Buch fand in der deutschen sowie in einer französischen Übersetzung (1670) weite Verbreitung und Leserkreise. Für längere Zeit zählte es zu der Hauptquelle, aus der das Abendland seine Kenntnisse über die indische Kultur und Religion schöpfte. Das Wissen des Westens um die Kultur Indiens wurde weiterhin durch Berichte von Missionaren und Reisenden erweitert. Zuerst beschäftigten sich auch die Missionare mit dem Sanskrit und den indischen Volkssprachen.⁸⁸ So erwähnt beispielsweise Friedrich Schlegel unter seinen Quellen den Missionarius Heinrich Roth (um 1650). Der Pater hatte im Jahre 1664 „die sanscetanische Sprache“ erlernt, „um mit den Brahminen disputiren zu können“.⁸⁹ „Großen Ruhm erwarb sich in diesem Fach der im Jahr 1699 nach Indien abgegangene Jesuit Hanxleden“⁹⁰, der über 30 Jahre (1732 wird sein Tod gemeldet) in der malabarischen Mission arbeitete, selbst vieles in der altindischen (im Gronthon) und in der gemeinen Landessprache (dem Malabarischen) in Prosa und Versen geschrieben, Sprachlehren und Wörterbücher darüber verfaßt, und dessen wahrscheinlich sehr reicher und gehaltvoller

⁸⁸ Die Literaturen Indiens von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. In Verbindung mit Dr. Banarsi Das Jain, Dr. Wilhelm Geiger, Dr. Friedrich Rosen, Dr. Hilko Wiardo Schomerus von Dr. Helmuth von Glasenapp. Wildpark-Potsdam 1929, S. 10.

⁸⁹ Friedrich Schlegel: Ueber die Sprache und Weisheit der Indier. Ein Beitrag zur Begründung der Althertumskunde von Friedrich Schlegel. Heidelberg 1808. In: Friedrich Schlegel: Ueber die Sprache und Weisheit der Indier. Ein Beitrag zur Begründung der Althertumskunde. New edition with an introductory article by Sebastiano Timpanaro (translated from the Italian by J. Peter Maher) prepared by E. F. K. Koerner. Amsterdam 1977, S. XI.

⁹⁰ Johannes Ernst Hanxleden (gest. 1732) verfasste eine allerdings nicht zum Druck gelangte, lateinische Sanskritgrammatik und ein *Dictionarium Malabricum Samscrdamicum Lusitanum*. In: Glasenapp (1929) S. 5.

Nachlaß zu Rom sich befindet.“⁹¹ Die letztgenannten Werke wurden später von dem österreichischen Karmeliter J. Ph. Wesdin (Fr. Paulinus a Sancto Bartholomeo) für seine beiden in Rom 1790 und 1804 erschienenen indologischen Abhandlungen und Sanskritgrammatiken verwendet.⁹² Schlegel schrieb über ihn: „Der durch mehre gelehrten Schriften über das indische Alterthum bekannte Paulinus a St. Bartholomeo beruft sich mehrmals auf Hanxledens Arbeiten und handschriftlichen Nachlaß.“⁹³ Der Philosoph erwähnte noch Hauptmann Wilford, der im englischen Dienst stand, aber gebürtiger Deutscher war. Wilford wurde durch seine „Aufsätze in der Sammlung der Calcutaischen Gesellschaft allgemein bekannt“.⁹⁴ Auch merkte er an, dass sein älterer Bruder, Karl August Schlegel, „in den letzten Jahren seines Lebens durch Reisen und durch Umgang mit den Eingebornen ein Studium des Landes, der Verfassung und des indischen Geistes begonnen hatte, das nur zu früh durch seinen Tod unterbrochen ward“.⁹⁵ Schlegel bezieht sich ferner auf die Arbeit von Wilkins und William Jones⁹⁶ (1746–1794). William Jones gelang es, Zusammenhänge zwischen der indischen und der antiken Welt aufzudecken. Er wurde außerdem zu einem Vorläufer der indoeuropäischen Sprachwissenschaft, indem er bereits 1786 die Verwandtschaft des Sanskrits mit dem Gotischen, Keltischen und den klassischen Sprachen konstatierte.⁹⁷ Auch in der Philosophie und Mythologie der Inder und der Griechen suchte er Parallelen. Nach seiner Annahme gab es sogar Beziehungen zwischen den Indern und den Ägyptern sowie zwischen den Indern und den Peruanern aufgrund sprachlicher Indizien.⁹⁸ Die Auffassung, dass zwischen Indien und Ägypten ein Zusammenhang bestehe, war in jener Zeit allgemein und dadurch lässt es sich erklären, warum sich die Romantiker für diese beiden Kulturen interessierten. Schlegel pflegte Freundschaft mit Alexander Hamilton (Mitglied der Calcutaischen Gesellschaft, Professor der persischen und indischen Sprache in England), der ihm „seinen mündlichen Unterricht vom Frühjahr 1803–

⁹¹ Schlegel (1808), S. XII.

⁹² Glasenapp (1929), S. 5.

⁹³ Schlegel (1808), S. XII.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Ebd., S. XII–XIII.

⁹⁶ Ebd., S. III.

⁹⁷ Glasenapp (1929), S. 8.

⁹⁸ Ebd. Vgl. Sir Williams Jones's Works. Volume III. London 1807, S. 37, 39, 386.

1804 schenkte”.⁹⁹ Alle Mittel für den weiteren Fortgang fand Schlegel „in der bereitwilligen Güte, mit welcher Herr Langle’s (Conservator der orientalischen Manuskripte der Kaiserlichen Bibliothek, und Präsident der Spezialschule der lebenden orientalischen Sprachen zu Paris), welcher der gelehrten Welt durch so manches verdienstvolle Werk bekannt ist, mir alle Schätze sowohl der öffentlichen, als auch seiner eigenen eben so reichen, als planmäßig und geschmackvoll gesammelten Bibliothek mittheilte”.¹⁰⁰

Bei den Gebrüdern Schlegel, Novalis, Jean Paul und Hoffmann wird Indien zu einem romantischen Traumbild, zu dessen Merkmalen meditative Gelassenheit, Blumen und Geheimnisse der Natur und der Schrift gehören.¹⁰¹ Kant behauptet, in Vorderindien schreibe man „auf Palm- baumblätter mit einem eisernen Griffel. Sie haben auch dünnes Papier, worauf sie mit einem Rohr schreiben, das so dick ist als ein Gänsekiel. Das Couvert von ihren Briefen ist ein hohles Bambusrohr, oben und unten versiegelt. [...] Die Brahmanen kurieren durch Zauberei.”¹⁰² Die Romantiker sahen in dem indischen Brahmanen ein Sinnbild für den Künstler. Diese geheime Kunst des Schreibens auf Palmblätter und die „Zauber- kunst” der Dichter bekommen auch in den Werken Hoffmanns eine besondere Rolle.

Im Tempel der Natur und der Naturschrift kann der Leser zur gleichen Zeit einen Einblick in die Verwandlungen der Lebewesen gewinnen. Hinter diesen Bildern verstecken sich nämlich die frühesten Ideen über die Entwicklungsgeschichte, weshalb es sich lohnt, die Evolution der Evolutionslehre nachzuforschen. Der stete Kampf in der Natur und zwischen den Naturkräften zeigt sich nicht nur in der Entwicklungslehre der Naturphilosophie, sondern auch in Hoffmanns Märchen, in dem das Apfel- weib als die böse Mutter Natur und Phosphorus als Repräsentant der guten Seite erscheint. Erst die Enthüllung seines sprechenden Namens lässt den Leser zur Erkenntnis gelangen, dass der Geisterfürst mit dem aus der Bibel bekannten gefallenen Engel, Lucifer, identisch ist, der sich selbst immer wieder als Phosphorus, als „Lichtbringer”, ausgibt. Diesen „Geist

⁹⁹ Schlegel (1808), S. IV.

¹⁰⁰ Ebd., S. IV–V.

¹⁰¹ Sehnsucht nach Indien. Literarische Annäherungen von Goethe bis Günter Grass. Hrsg. u. eingeleitet v. Veena Kade-Luther. München 2006, S. 19.

¹⁰² Helmuth von Glasenapp: Kant und die Religionen des Ostens. Mit 8 Abbildungen nach Kupferstichen aus zeitgenössischen Reisebeschreibungen. Kitzingen am Main 1954, S. 17.

der Zeitalter und der Nationen” versuchte Schlegel „auch in der Religion zu erspähen und zu erraten”, während er über eine „menschenvergötternde Religion” philosophierte.¹⁰³

Nach Schlegels Ansicht soll man überall, wo philosophiert wird, auch Ironie leisten und fordern. (KFSA, Bd. II, S. 152.) Mit Hilfe der Ironie reflektiert der romantische Dichter und Schriftsteller, dass die gezielte und erwünschte Einheit, die Verbindung des Realen und des Idealen unerreichbar ist. Durch die Ironie wird also das allgemeine Gefühl des romantischen Künstlers ausgedrückt, dem die Grenzen der eigenen Leistung bewusst sind. Der ironische Dichter zeigt eine Selbstreflexion, indem er Kritik an seinem eigenen Kunstwerk übt, ein kritisches Selbst-Ergreifen in seinem eigenen Werk leistet und dadurch über dem eigenen Schaffen schwebt.¹⁰⁴ Die romantische Ironie resultiert demzufolge aus dem Zusammenprall der Idee des Unendlichen und deren Konkretisierung im endlichen Kunstwerk.¹⁰⁵ Das Märchen *Prinzessin Brambilla* zeigt schließlich alle bisher genannten Motive – die Sprache der Natur, Mythoscherben, Atlantis, Elemente der Alchemie und der verschiedensten Religionen – mit Hilfe der Ironie und mit humorvollen und verblüffenden Ideen bereichert feuerwerkartig auf. Das reflektierende Moment jenseits der Ironie wird auch in der vorliegenden Dissertation an die Textinterpretationen und an die Textanalyse gekoppelt.

¹⁰³ Über die Philosophie. An Dorothea [1799]. In: KFSA, Bd. VIII., S. 48.

¹⁰⁴ Ingrid Strohschneider-Kohrs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen 1960, S. 49.

¹⁰⁵ Tae Won Yoon: Der Symbolcharakter der neuen Mythologie im Zusammenhang mit der kritischen Funktion der romantischen Ironie bei Friedrich Schlegel. Frankfurt am Main 1996, S. 90.

2. Naturphilosophie

Gemäß der Vorstellung der romantischen Naturphilosophie existiert ein ursprüngliches, einheitliches Absolut, das sich in der Natur und Geschichte entzweite. Der Verlust dieser Einheit ist stark mit dem Sündenfall verbunden und ereignete sich im Prozess der Geschichte, es solle jedoch – laut Annahme der Naturphilosophen – ein Moment kommen, in dem jene Einheit auf höherer reflexiver Stufe wiederhergestellt wird.¹⁰⁶ Die Naturphilosophie und diese Vorstellung waren nur ein Teil der gesamten romantischen Philosophie und in diese eingebettet.

Im Allgemeinen kann man behaupten, dass es in der romantischen Philosophie immer um einen spekulativen Gesamtzusammenhang geht, in dem die einzelnen Bereiche aufeinander bezogen sind, unabhängig davon, ob die Philosophie die Natur, die Literatur oder den Mythos zum Gegenstand hat.¹⁰⁷ Als Medium der Aufhebung dieser Kluft zwischen den getrennten Sphären erscheint vor allem die Kunst. Laut Schlegel soll alle Kunst Wissenschaft und alle Wissenschaft Kunst werden. Der Philosoph vertrat auch die Meinung, dass Poesie und Philosophie vereinigt sein sollen. (KFSa, Bd. II., S. 152, 161.) Zu diesen Vorstellungen fügt er noch eine Bemerkung in seiner *Periode des Athäneums* hinzu: „gibt die Synthesis von Göthe und Fichte wohl etwas anders als Religion?“ (KFSa, Bd. XXIV., S. 206–207.) Dadurch wurde die Kunst sakralisiert und erlangte eine Erlösungsfunktion, indem sie die verlorene Einheit auf einer reflexiven Stufe und mit Hilfe der selbstbewussten Dichter als Erlöser wiederherstellen kann. Diese Vereinigung zwischen Poesie und Philosophie beinhaltet auch die Naturphilosophie, wobei der Magnetismus eine besondere Rolle erfüllt.

Der sogenannte animalische Magnetismus ist in dieser Beziehung unendlich wichtig und kündigt sich vollkommen an, wie eine Epoche machende Begebenheit der innern esoterischen Weltgeschichte. Wir hatten bis jetzt nur ein materielles Wissen (physisch-mathematisches – oder philologisch historisches) und ein dialektisches oder ideelles. Hier tritt nun ein neues magnetisches und magisches Wissen auf, ein Geisterwissen; aber kein ideell erdachtes,

¹⁰⁶ Vgl. Kremer (2001), S. 60.

¹⁰⁷ Ebd., S. 59.

sondern ein ganz factisches. Noch ist es in Hinsicht seines Charakters der Aechtheit oder Falschheit von ganz unentschiedner, oder vielmehr zweifacher und doppelter Natur; kann dämonisch mißbraucht werden und göttlich der Religion dienen. Als beginnendes Geisterwort aber ist es die erste Regung der neuen Zeit, und der eigentliche Wendepunkt der gegenwärtigen Entwicklung. (KFSA, Bd. XIX., Frg. [246], S. 336.)¹⁰⁸

Der Magnetismus wurde von den Romantikern nicht primär als eine Therapie oder ein wundervolles Heilmittel betrachtet, sondern viel mehr diente die magnetische Kur dazu, das „Geheimniß und Heiligthum des Göttlichen in der Natur“ zu erkennen und diese unsichtbare Kraft zu berühren.¹⁰⁹ Mit Hilfe des Magnetismus fanden die romantischen Dichter und Philosophen eine Stütze für ihre Weltsicht und versuchten, die erwünschte Wiedervereinigung mit dem Kosmos und mit der Natur zu erreichen.

Der erste Grundsatz der magnetischen Lehre ist die Anerkennung des Daseyns eines in den animalischen Körper verhüllten geistigen Körpers; das zweite ist der allgemeine magnetische Zusammenhang zwischen diesem inneren Geistwesen der Natur; und das dritte wäre dann endlich die richtige Erkenntniß und Beurtheilung des gegenwärtigen Zustandes dieses Lebensäthers (Lebenswind – Luftgeist – oder Lebensluft-Hauch). Es ist das Sensorium und Organ der Geisterwelt; aber welcher Geisterwelt, bloß der guten oder auch der bösen? Offenbar auch das letzte, obwohl in minderem Grade als das erste. Und so ist die innerste Natur – nicht bloß ein Gefängniß unglücklicher Liebe und nie gestillter Sehnsucht (das ist das Beste in der Natur), sondern zugleich der Kampfplatz der Geisterwelt. Und dieses wird von den jetzigen Magnetikern sehr verkannt. (KFSA, Bd. XIX., Frg. [288], S. 345–346.)¹¹⁰

Die Wurzel der animischen Idee, nach der sich Gott in der Natur versteckt, sowie die Vorstellung, dass sich in diesem inneren Geistwesen der Natur, d. h. in Gott, das Böse und das Gute gleichzeitig auffinden, führen

¹⁰⁸ Vgl. KFSA, Bd. XXXV., S. XXXVII.

¹⁰⁹ Schlegels Brief an Christine von Stransky, 28. August 1821. Vgl. KFSA, Bd. XXXV., S. XXXIX–XL.

¹¹⁰ Vgl. KFSA, Bd. XXXV., S. XXXVI.

zu den Schriften von Jakob Böhme, der sich in den Kreisen der romantischen Dichter großer Beliebtheit erfreute. Tieck sah in ihm sogar ein Vorbild für den romantischen Künstler.

Meister Jakob indeß hielt von nun an unerschütterlich fest bei dem auf's Neue gefaßten Entschluß, Alles mit Gott und um Gotteswillen ritterlich zu ertragen, wie er denn schon im Jahre 1619 diesen Sinn in folgenden Worten seinem edlen und hülfbereiten Freunde Karl von Endern kund gegeben hatte: „So ich schreibe, diktiret mir's der Geist in grosser wunderlicher Erkenntniß, daß ich oft nicht weiß, ob ich nach meinem Geiste in dieser Welt bin, und mich Deß hoch erfreue. Da mir denn die stete und gewisse Erkenntniß wird mitgegeben; und je mehr ich suche, je mehr finde ich, und immer tiefer, daß ich auch ofte meine sündige Person zu wenig und unwürdig achte, solche Geheimniß anzutasten, da mir denn der Geist mein Panier aufschlägt, und saget: »Siehe, Du sollst ewig darinnen leben und damit gekrönet werden; was entsetzest Du Dich?« [...] Möchten wir doch Alle, mindestens die wir öffentlich schreiben, eine ähnliche Sprache führen, aber nicht nur in Mund und Feder, sondern auch, wie Meister Jakob, in Herz und Geist, und man würde bald inne werden, daß es um die Literatur etwas unendlich Schöneres und Höheres sei, als der gegenwärtige getrübe Zustand Derselben es uns auch nur zu ahnen ver gönnt!¹¹¹

Obwohl nach Schlegel die vollsten Keime der von den Romantikern geplanten neuen Religion im Christentum liegen, wurden – vor allem anhand der mystischen Werke von Jakob Böhme und Meister Eckhardt – animische, indische, ägyptische und mystische Elemente hinzugefügt. Die von ihnen vorgestellte Religion sollte ganz Magie sein. Im Dienst dieser Ideologie kam es auch zu einer christianisierten Variante des Magnetismus. In seinen Fragmenten versuchte Schlegel den Mesmerismus in eine christliche Magnetotherapie zu erheben. Zur Rechtfertigung des jetzigen Magnetismus, der größtenteils nur noch der bloß natürliche ist, wie im heidnischen Altertum, behauptet Schlegel, „daß eben *jetzt* auch dieser natürliche Magnetismus durch den *christlichen* Glauben und das *Gebet* wiedergeboren, neu belebt und zu einer höheren geistigen Bedeutung

¹¹¹ Friedrich Baron de La Motte Fouqué: Jakob Böhme. Ein biographischer Denkstein. Greiz 1831, S. 63–64, 69.

und Beziehung verklärt werden kann und soll. – Der natürliche Magnet ist jetzt *indifferent*, d. h. der guten und himmlischen Richtung ebensowohl fähig als der bösen.“¹¹²

Dass der Versuch einer Vereinigung der Bibel und deren Gott mit dem Magnetismus zum Scheitern verurteilt ist, hat die Geschichte schon in der Zeit Mesmers bewiesen. In den weiteren Kapiteln möchte ich bei der Interpretation vor allem darauf hinweisen, dass Hoffmann in diesem Text nicht nur seine Kenntnisse über den Mesmerismus und eine magnetische Therapie repräsentiert, sondern auch eine Kritik über die romantische Weltsicht und die neue Religion äußert, indem er dem Leser vor Augen führt, was eine Vereinigung mit dem Kosmos – der eigentlich eine von Gott abgewendete Weltordnung ist – und mit dessen Gott verursachen kann. Hoffmann scheint mit großer Sensibilität vorhersagen zu können, wozu diese neue Religion und diese philosophischen Gedanken – die Alban als ein Sinnbild der romantischen Dichter vertreten will – führen, wenn man mit der Macht des Willens eine ganze Gesellschaft „magnetisiert“.

2. 1. Der Magnetiseur – Entstehungsgeschichte und Quellen

Das Fantasiestück *Der Magnetiseur* wurde innerhalb weniger Monate im Sommer 1813 geschrieben. Diese Erzählung, die ursprünglich den Titel *Träume sind Schäume*¹¹³ getragen hat, stellt Hoffmanns erste schriftstellerische Auseinandersetzung mit dem Thema des animalischen Magnetismus dar. Den ersten Textteil schickte Hoffmann an den Bamberger

¹¹² Schlegel fügt noch hinzu: „An und für sich selbst aber ist er [Magnetismus] nicht mehr böse, wie es bei den Heiden war, wegen der Beziehung auf die falschen Götter, und des daher entstandenen Rapports mit den bösen Geistern; worin also die Kirchenväter ganz richtig geurtheilt haben.“ In: KFSa, Bd. XIX., Frg. [287], S. 345. Vgl. KFSa, Bd. XXXV., S. XXXVI–XXXVII.

¹¹³ Dies wurde dann später die Überschrift des ersten Hauptteils. Die erste Erwähnung der Erzählung findet sich im Tagebuch vom 19. 5. 1813: „Den Aufsatz »Träume sind Schäume« mit *großem* Glück angefangen“. Eine kontinuierliche Weiterarbeit wird in den darauffolgenden Wochen verzeichnet. Einträge finden sich noch am 21. 5. 1813 („arbeite Abends mit Glück an dem Aufsatz – »Träume sind Schäume«, oder wie ich ihn noch anders nennen werde“) sowie am 27. 5. 1813 bis zum 2. 7. 1813. In seinem Brief an Kunz vom 26. Juli 1813 liest man: „[...] und da das Werkchen für jetzt mit dem »Träume sind Schäume« geschlossen wird, erfolgt nächstens mehr Manuskript.“ In: BW, Bd. I., S. 403. In seinem Tagebuch taucht der endgültige Titel am 29. 6. 1813 auf: „an dem »Magnetiseur« gearbeitet“. In: SW, Bd. 2/1. S. 724.

Arzt Friedrich Speyer¹¹⁴ mit den Worten: „Dem Kunz lege ich ein Briefchen nebst Manuskript bey. Es ist die erste Abtheilung einer Erzählung, betitelt: Der Magnetisierer. – Wie ich glaube wird Ihnen dieser Aufsatz nicht uninteressant seyn, da er eine noch unberührte neue Seite des Magnetismus entwickeln soll; wenn Sie wollen, so lesen Sie das Manuskript.“¹¹⁵ Dieser Sendung folgte später ein ausführlicher Bericht über die fast abgeschlossene Erzählung am 20. Juli 1813 in einem Brief an Kunz.

Der Aufsatz, welcher nach meiner ersten Idee nur eine flüchtige, aber pittoreske Ansicht des Träumens geben sollte, ist mir unter den Händen zu einer ziemlich ausgesponnenen Novelle gewachsen, die in die vielbesprochene Lehre vom Magnetismus tief einschneidet, und eine, so viel ich weiß, noch nicht poetische behandelte Seite desselben (die Nachtseite) entfalten soll. Außer dem, was Sie besitzen, wird die Erzählung noch drey Abtheilungen haben, nemlich: Mariens Brief an Adalgunda; Albano's Sendschreiben an Theobald, und „das einsame Schloß“. – Mit Albano's Sendschreiben, dem schwersten, und, wie ich glaube, dem tiefsten und philosophisch-gedachten Theile bin ich zwar fertig, aber noch nicht im Reinen, d. h. noch genügt mir mancher Satz nicht, da eine vollendete Schärfe des Ausdrucks das ist, wornach ich hier durchaus streben muß. – Schon in dem „Traume sind Schaume“ werden Sie Andeutungen über die Wirkungen des thierischen Magnetismus, so wie über Sympathieen und Idiosynkrasien finden; allein ob Sie die angelegten Minen, deren Explosion so verderbend wirken soll, ahnden, weiß ich nicht. Am Schlusse der Erzählung wüthe ich unter den lebendigen Menschen, wie ein Dschingiskhan; aber es soll einmahl so seyn. [...] Speyer mag den Magnetiseur vor dem Druck lesen, damit er beurtheilt, ob ich in medizinischer Hinsicht gehörige Consequenz beobachtet.¹¹⁶

Der Magnetiseur erschien erstveröffentlicht im April 1814 als Stück im zweiten Band der Fantasiestücke. Für die zweite Auflage der Fantasiestücke 1819 überarbeitete Hoffmann die Erzählung grundlegend, er

¹¹⁴ Friedrich Speyer war der einzige wirkliche Freund Hoffmanns in Bamberg. Bei ihm und bei dem anderen Bamberger Arzt, Dr. Marcus, informierte sich Hoffmann über Theorie und Praxis des Magnetismus. Vgl. SW 2/1, S. 728.

¹¹⁵ Hoffmanns Brief an Speyer. 13. Juli 1813. In: BW, Bd. I., S. 398.

¹¹⁶ Hoffmanns Brief an Kunz am 20. Juli 1813. In: BW, Bd. I., S. 400–401.

kürzte den vierten Textteil *Das einsame Schloß* und strich das in der Erstfassung von 1814 angefügte *Billet des Herausgebers an den Justizrat Nikodemus*.

Die Erzählung verbindet eine drastische Handlung mit Diskussionen über den Traum und über den Magnetismus. Die Ereignisse zwischen der an einer Nervenkrankheit leidenden jungen Frau, Maria, und dem Magnetiseur, Alban, bilden den Kern der Handlung. Um Maria heilen zu lassen, rufen ihr Bruder Ottmar und ihr alter Vater, der Baron, den Magnetiseur ins Haus. Die Novelle endet mit dem Tod der jungen Frau sowie ihres Bräutigams, Hypolit, der Ottmar zum Zweikampf herausfordert hatte, aber fällt. Ottmar büßt schließlich auf erhabene Weise durch seinen Heldentod in der Schlacht und der Baron stirbt aus Gram. Die diskursiven Textteile enthalten ein einleitendes Gespräch zwischen dem Baron, Ottmar und dem Hausfreund Bickert sowie je einen Brief Marias und Albans. Maria gibt in ihrem Brief eine Erklärung für ihre Ohnmacht, indem sie behauptet, dass für ihren Zusammenbruch die Wiedererkennung der mesmeristischen Situation verantwortlich sei. Gleichzeitig schildert sie ihre Krankheit und die Wirkung der Behandlung durch Alban. Alban entwickelt in dem Brief seine Theorie des Magnetismus und stellt seine Auffassung dar.

Das einleitende Gespräch führt die verschiedenen Positionen zum Wahrheitswert von Träumen und den Nutzen des Magnetismus an und beinhaltet drei Erzähleinlagen, die wegen ihrer Bezüge zur Haupthandlung sehr wichtig sind. Der Baron erzählt von einer traumatischen Beziehung zu einem dänischen Major und Ottmar berichtet von einer magnetischen Kur, die Theobald an seiner Braut vorgenommen hatte. Diese Heilmethode war unter der Anleitung von Theobalds Freund, Alban, angewendet worden und endete mit der Genesung der Frau. Der Maler Franz Bickert, zeigt eine skeptische Haltung gegenüber dem Magnetismus und verwandten Gegenständen und versucht, eine rationale Erklärung auf besondere Ereignisse und Erlebnisse zu geben.¹¹⁷ Die Erzählstruktur des Textes ist besonders kompliziert und zeigt viele Erzählperspektiven auf. Die Gestalt eines schattenhaften und in der ersten Passage

¹¹⁷ Vgl. SW 2/1, S. 186–190. und Margarete Kohlenbach: Ansichten von der Nachtseite der Romantik. Zur Bedeutung des Animalischen Magnetismus bei E. T. A. Hoffmann. In: Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften. Hrsg. v. Nicholas Saul. Iudicium-Verlag. München 1991, S. 209.

noch unbenannt bleibenden Ich-Erzählers wird erst im Kapitel *Das einsame Schloss* beleuchtet. Es stellt sich heraus, dass der Verfasser des ersten Teils Bickert ist, der nicht als Chronist über die Katastrophe berichtet. Sein Aufsatz, seine tagebuchartigen Notizen und die Fragmente zweier Briefe, die „dem Maler auf ganz eigene Weise zu Händen gekommen sein müssen“ (SW 2/1, S. 222.), erscheinen vielmehr als eine nachträgliche Suche nach den Gründen der Katastrophe. Durch die Einführung einer Meta-Erzählung, in der der Erzähler sich als Leser des Tagebuchs von Bickert präsentiert, wird die narrative Struktur noch verwickelter. Dieser Ich-Erzähler ist der reisende Enthusiast, der als diachrone Erzählfigur die Fantasiestücke miteinander verzahnt und als Monteur der Textteile fungiert. Mit dem Fund des Nachlasses von Bickert rundet der Enthusiast die ganze Geschichte ab.

Anhand des vorher zitierten Briefes von Hoffmann entwickelte sich das Novellistische des Textes erst im Prozess des Schreibens aus einem diskursiven, zunächst nur den Traum betreffenden Aufsatz. Schon die Bezeichnung und die Nutzung des Begriffes „Aufsatz“ spricht für einen diskursiven Ausgangspunkt und das wird durch die Kennzeichnung des ursprünglichen Schreibziels als Übermittlung einer „Ansicht des Träumens“ noch untermauert.¹¹⁸ Erst die Ausweitung des thematischen Fokus vom Traum auf die Lehre vom Magnetismus gab den Anlass zur Hinzunahme erzählerischer Züge. Diese Verfahrensweise zeigt schon früh die besondere Bedeutung des Themas Magnetismus bei Hoffmann und für sein Erzählen.¹¹⁹

Die vielschichtige und komplexe Erzählsituation von *Magnetiseur* steht im Einklang mit den regelmäßigen Perspektivwechseln. Die Erzählung beginnt konventionell: Ein fiktiver Erzähler leitet ein Familiengespräch über die Bedeutung von Träumen ein, ein zentrales Topos der romantischen Anthropologie. Die Erzählsituation ist eindeutig auktorial.¹²⁰ Kurz darauf wird die Rahmenerzählung zu einer Binnenerzählung, da der Major nun ein Ereignis erzählt, das sein „realistisches“ Verständnis von Träumen untermauern soll. Ein solcher Wechsel von der

¹¹⁸ Hoffmanns Brief an Kunz am 20. Juli 1813. In: BW, Bd. I., S. 400. Vgl. Kohlenbach (1991), S. 210.

¹¹⁹ Vgl. Kohlenbach (1991), S. 210–211.

¹²⁰ Stefan Schweizer: Zwischen Poesie und Wissen. E.T.A. Hoffmanns *Der Magnetiseur*. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch, Bd. 15. „Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft e. V.“. Herausgegeben von Hartmut Steinecke und Detlef Kremer. Berlin, 2007, S. 26.

Rahmenerzählung zur Binnenerzählung ist ein in der Romantik übliches Kompositionsmittel und geht mit einem Wechsel zur Ich-Perspektive einher, da die Existenzwelten identisch sind. Nach der Innenerzählung flammt die Familiendiskussion über den Wert und die Bedeutung der Träume, die durch den Maler Bickert bereichert wird, wieder auf. Der Sohn des Barons, Ottmar, vertritt eine Auffassung, die mit den mystischen Anthropologen der Romantik assoziiert wird, denn Ottmar sieht die Träume, Mond- und Planetenwirkungen, sowie die Einflüsse von Magnetismus in einem engen Zusammenhang, wie der Maler Bickert ironisch anmerkt. Der auktoriale, fiktive Erzähler strukturiert das erzählerische Geschehen wiederum auf konventionelle Weise bei der Beschreibung der Vorbereitungen für die Punschzeremonie.¹²¹ Die Novelle berichtet von zwei magnetischen Kuren. Zuerst bekommt der Leser durch Ottmars Erzählung einen Einblick in die erfolgreiche Kur einer nervenkranken jungen Frau, später erfährt er von der geheimnisvollen Krankheit und Heilung der Tochter Marie. Ferner wird der Empfänger durch Ottmars Erzählung Zeuge des Bildungswegs Albans. Der weitere Verlauf der Erzählung wird von einem radikalen Wechsel der Erzählebene begleitet, da die Handlung in einem Brief Marias an ihre Freundin Adelgunde geschildert wird. Maria beschreibt rückblickend den Zustand ihrer Krankheit, der eng mit den Träumen verbunden ist. Die Perspektive von Marias Brief erklärt auch das plötzliche Auftauchen Albans an dem Abend, an dem er einen langen Spaziergang unternimmt. Die Erzählung als Ganzes gleicht also einem Kaleidoskop verschiedener Erzählsituationen und -perspektiven. Dieser Eindruck wird auch durch die Fortsetzung mit dem Brief von Alban an seinen Freund Theobald verstärkt. Anhand dieses Montageprozesses wird die Erzählsituation zunehmend komplexer. Zu Beginn, von Albans Brief bis zum nächsten Abschnitt, ist der Übergang zu einer Ich-Erzählsituation erkennbar, da sich der Erzähler Nikomedes in der Sphäre der Handlung befindet. Im erzählenden Teil *Das einsame Schloss* findet Nikomedes tagebuchartige Aufzeichnungen von Bickert, die die bereits in der Erzählung beschriebenen Informationen enthalten. In einem weiteren Schritt werden Teile des Tagebuchs von Bickert in die Erzählung eingefügt.¹²²

¹²¹ Ebd.

¹²² Ebd., S. 28–29.

Die Komplexität der Erzählung wird jedoch noch dadurch erhöht, dass der Herausgeber der Geschichte am Ende des *Magnetiseurs* an den Zusammensteller der Geschichte, den Justizrat Nikomedes, schreibt. Die Figur des Herausgebers führt keine zusätzliche Perspektive ein, die Licht auf die Ereignisse um Alban, Marie und Bickert werfen könnte. Vielmehr greift der Herausgeber im Sinne der romantischen Tradition auf ein literarisches Spiel der Potenzierung von Reflexionsebenen zurück, indem er Nikomedes nicht zuletzt für seinen Aufsatz über *Franz Bickerts allegorische Malereien im gotischen Styl* dankt. Offenbar durch seine Anwesenheit im Schloss inspiriert, schrieb Nikomedes eine Abhandlung über Bickerts Wandmalereien. Ein Teil der Gemälde befasst sich mit der Beziehung zwischen Alban und Maria, die nun auf der Ebene der bildenden Kunst die Erzählung auf intermediale Weise ergänzt.¹²³

Auf diese Weise wird eine neue Ebene der Reflexivität, diesmal in einem anderen künstlerischen Medium, durch den erzählerisch komplexen Prozess der Einführung einer anderen Erzählperspektive angedeutet. Allerdings hört das Spiel mit den möglichen Erzählebenen an dieser Stelle noch nicht auf, da der Herausgeber am Ende sogar die Existenz des Justizrats anzweifelt, was wiederum die Frage nach dem fiktiven Erzähler aufwirft. Folglich lässt sich nicht eindeutig feststellen, wer der fiktive Erzähler im Werk *Der Magnetiseur* ist, was Fragen nach der Motivation der erzählerischen Haltung aufwirft.¹²⁴

Die in der Erzählung dargestellten Begegnungen mit dem tierischen Magnetismus zeigen einen engen Bezug Hoffmanns zu den Lehrbüchern. Der Text *Der Magnetiseur* beinhaltet intertextuelle Textbeziehungen und Übernahmen oder beinahe wortwörtliche Zitate aus den Werken Schuberts, Schellings und Kluges. Demzufolge lässt er sich auch als eine Studie lesen, indem man das Auftreten des Magnetiseurs, die Beschreibung der Kuren und die Problematisierung der Moralität vor Auge hat. Diese steht weiter auch im historischen Diskussionszusammenhang um die Stellung der Naturphilosophie und der Medizin – vornehmlich der Schuberts und Schellings.¹²⁵ In dieser Erzählung kann man beobachten, wie Züge des Wunderbaren und des Dämonischen in der Auseinandersetzung mit dem Magnetismus entstehen. Denn während die Jünglinge

¹²³ Ebd., S. 29–30.

¹²⁴ Ebd., S. 30.

¹²⁵ Lindner (2001), S. 148–149.

die „rationalistische“ Erkenntnisbegierde und den Wissensdurst des Mesmers in romantischer Form fortsetzen, nimmt der Text eine Interpretation des Mesmerismus in der Sprache der Dämonologie vor. Die Dämonenfurcht, von der Mesmer eigentlich den Menschen befreien sollte, findet so in Albans Mesmerismus ein neues Mittel.¹²⁶ In diesem Bezugspunkt schneidet das Fantasiestück wirklich tief in die Lehre und den Diskurs des Magnetismus ein. Zunächst gilt es jedoch, auf eine Beschreibung bereits beschriebener Phänomene und Methoden zu achten.

Hoffmann hatte durch Schubert, Ferdinand Koreff¹²⁷ (1783–1815) und den Bamberger Irrenarzt Karl Friedrich Marcus (1802–1862) reiche Erfahrungen und Kenntnisse mit der Heilmethode des Magnetisierens. Seine Literarisierung des Magnetismus ist – im Gegensatz zu Kleist – von dem Verdacht einer nicht himmlischen Manipulation geprägt. Wie in *Serapionsbrüder* Cyprian, erschreckt ihn [Hoffmann] die „gänzliche Willenlosigkeit der Somnambule, dieses gänzliche Aufgeben des eigenen Ichs, diese trostlose Abhängigkeit von einem fremden, geistigen Prinzip“ (SW 4, S. 330.). Eben dieser Zwang zur Aufgabe des Selbstbewusstseins entzückte Heinrich von Kleist am Käthchen von Heilbronn. Das gänzliche Aufgeben des eigenen Ichs, das Eintauchen in die Fremdbestimmung erscheint hier als eine beglückende Erfahrung des Autonomieverlusts.¹²⁸

2. 2. Träume sind Schäume – Intermedialität im Magnetiseur

Am Anfang des Werkes befindet sich der Leser mittendrin in einem Gespräch spät am Abend. Vor dem Schlafengehen hält die Gesellschaft eine Diskussion über den Traum im allgemeinen Sinne sowie über das Sprichwort „Träume sind Schäume“. Die Anwesenden vertreten verschiedene Positionen das Thema betreffend. Ottmar zitiert magnetische und esoterische Traumtheorien. Der Traum wird bei ihm zu einem Vermittler höherer Lebenszustände, indem er den Spruch des Vaters zu einem Gleichnis macht. Wie der Schaum des Champagners, „so lebt und webt im Schaum das höhere geistige Prinzip, das frei von dem Drange des Materiellen“ ist. (SW 2/1, S. 179.) Anhand der Traumtheorien von Schubert

¹²⁶ Vgl. Kohlenbach (1991), S. 218.

¹²⁷ Koreff gehörte auch zu den „Serapionsbrüdern“, einem literarischen Kreis in Berlin.

¹²⁸ Vgl. Franz Anton Mesmer und der Mesmerismus. Wissenschaft, Scharlatanerie, Poesie. Hrsg. v. Gereon Wolters. Universitätsverlag Konstanz, Konstanz 1988, S. 74.

und von Reil werden Schlaf und Traum als Wirkung der materiellen Welt und als Tätigkeit des Gangliensystems der menschlichen Natur erklärt. Das Gangliensystem ist gleichzeitig für die Manifestationen des animalischen Magnetismus verantwortlich.¹²⁹ Ottmar interessiert sich jedoch besonders für alle „wundervollen Erscheinungen in ihrer tiefsten Bedeutung“ und „alle Erscheinungen der uns fernen Geisterwelt“, die er erkennen möchte. (SW 2/1, S. 179) Nach Meinung Schuberts ist die Seele in den Zuständen des Somnambulismus „der höheren Welt des Geistes und ihrer Wirkungsweise gewachsener, ebenmächtiger, für dieselbe durchsichtiger, bewirkbarer geworden, darum wirkt auch in jenem Zustand der Geist, so mächtig, so deutlich, so unaufgehalten seiner eigenthümlichen Natur gemäß.“¹³⁰ Diese Theorie vertritt auch Ottmar, als er behauptet: „Es mag daher auch der Traum, von *dem* Schaum, in welchem unsere Lebensgeister, wenn der Schlaf unser extensives Leben befängt, froh und frei aufsprudeln, erzeugt werden und ein höheres intensives Leben beginnen, in dem wir alle Erscheinungen der uns fernen Geisterwelt nicht nur ahnden, sondern wirklich erkennen, ja in dem wir über Raum und Zeit schweben.“ (SW 2/1, S. 179.) Schubert schreibt, dass beim Leibmenschen diese Erscheinungen des Traumzustandes eigentlich ein Vorbild und einen Vorgeschmack einer höheren Freiheit zeigen, welche einst, „wenn diese irdene Hütte zerbrochen wird vollkommener des Geistmenschen erwartet“.¹³¹ Der Leibmensch wird also seine Fesseln durch den Tod von sich reißen.

Der Vater vertritt ebenfalls eine Traumtheorie. Diese ist aus der Magnetismus-Literatur und Naturmystik bekannt, enthält aber negative Vorzeichen. Der Baron betont, dass die orakelhaften Träume immer quälend und furchterregend waren. Die Orakel werden mit Vorahnungen verbunden. Laut Kluge bekommt der Mensch solche Vorahnungen beim Schlafen in Form eines Traumes.

[...] Am häufigsten findet man, daß die Ahnungen sich während des Schlafes als Traum entwickeln; vermuthlich weil hier der Mensch von der Sinnenwelt und deren gröbern Einwirkungen am meisten entfernt, sich ganz selbst und seiner innern Welt überlassen, und darum für feinere Einflüsse empfänglicher ist. [...]

¹²⁹ Schubert (1968), S. 209–210. Vgl. auch Lindner (2001), S. 160.

¹³⁰ Schubert (1968), S. 177–178.

¹³¹ Ebd., S. 178.

Oefters befinden sich Personen während eines solchen Ahnungs-
traumes ebenfalls in einem dem magnetischen Schläfe ähnlichen
Zustande [...].¹³²

Der Vater erklärt diese im Traum erscheinenden Vorahnungen ausgehend vom Zufall: „[...] aber alle die Träume, welche ich deshalb merkwürdig nenne, weil der Zufall ihnen eine gewisse Einwirkung in mein Leben gab – Zufall nenne ich nämlich ein gewisses Zusammentreffen an und vor sich selbst fremdartiger Begebenheiten, die nun sich zu einer Totalerscheinung verbinden – alle diese Träume, sage ich, waren unangenehm [...]“ (SW 2/1, S. 180.) Der Vater redet hier über Wundererscheinungen, die er mit dem Zufallsargument zu entwaffnen versucht. Wenn man aber auch Hoffmanns Lektüre über die höhere Natur in Betracht zieht, wird es eindeutig, dass der Zufall bei Hoffmann immer für Vorahnung und Verschleierung von im Hintergrund stehenden höheren Kräften und Zusammenhängen steht. Diese höheren Verbindungen erscheinen oft mit dem Magnetismus verwickelt.¹³³ Der Text *Der Magnetiseur* behandelt nicht nur die Magnetismustheorien, sondern auch die poetischen und literarischen Darstellungen der Bildersprache der Träume.

Bickerts Traumtheorie „schmiedet den Panzer, den kein Mondstrahl durchdringt“, er weist nämlich darauf hin, dass die Träume sich „auf die Kleinigkeit von ein paar Millionen Erfahrungen“ stützen. (SW 2/1, S. 186.) Anhand der Erfahrungen der sympathischen Wirkungen bietet er eine zusammenhängende Auffassung. Seiner These nach lassen sich die Bilder der Imagination, Träume und Visionen auf die alltäglichen Erfahrungen der Menschen zurückführen.¹³⁴ Bickert bezeichnet die Natur als Grundlage der inneren Träume: „Wir stehen mit allen Außendingen, mit der ganzen Natur in solch enger psychischer und physischer Verbindung [...]. Ich behaupte keck, daß niemals ein Mensch im Innern etwas gedacht oder geträumt hat, wozu sich nicht die Elemente in der Natur finden ließen, aus ihr heraus kann er nun einmal nicht.“ (SW 2/1, S. 187.) Diese Aussagen stehen in einem intertextuellen Bezug zu den Werken von Friedrich August Carus und Aristoteles. Carus erwähnt in seiner *Psychologie* die These des Aristoteles, nach der nichts in die Imagination

¹³² Schubert (1818), S. 9–10. Vgl. Lindner (2001), S. 160.

¹³³ Lindner (2001), S. 160–161.

¹³⁴ Lindner (2001), S. 163.

kommen kann, was nicht schon im Sinne war.¹³⁵ Die Fantasie wirkt also nicht schaffend, sondern nur umformend und formgebend. Bickert gibt diese Vorstellungen mit seinen eigenen Worten folgenderweise wieder: Der Traum erscheint bei ihm als ein Spiegel der inneren Fähigkeiten und Einbildungskraft der Menschen. Im Hintergrund dieser Darstellungsweise steht auch eine psychologische Auffassung der Zeit. Friedrich August Carus weist in seinem Buch *Geschichte der Psychologie* auf Chanut, einen beachtungswürdigen Leibarzt in Paris, hin, der „angeborene Ideen von Gott“ beachtet und vom Geist der Menschen als Erkenntnisvermögen gesprochen hatte.¹³⁶ „Zwischen den Gegenständen und unserm Geist, davon ging er aus, stehen vermittelnd sinnliche Bilder (*Especies*), die durch die äussern Sinne gehen wie durch ofne Fenster. Die Sinne wecken unsre schlummernden Ideen, [...]“¹³⁷ Unsere Seele spielt in diesem Prozess auch eine wichtige Rolle, denn unsere „Seele schickt die Hirngeister, gleich Lichtstrahlen [...] in die Organe der äussern Sinne, um dort die Bilder zu empfangen und sie dem Gemeinsinne und den Kräften der Seele zu überbringen. Diese Hirngeister sind blos aus Luft und dem feinsten Duft des Bluts der Arterien gebildet. [...]“ Laut Chanut sind alle Tiere und auch die Fliegen mit Fantasie versehen, „weil sie das Organ dazu im Gehirn hätten“.¹³⁸ Chanut bestimmte auch „besondere Residenzen für die einzelnen Seelenkräfte. Die Imagination setzte er an der Vorderseite des Gehirns und Kopfs [...]“¹³⁹ Nach seiner Annahme sei diese Kraft nicht an einen bestimmten Punkt des Gehirns fixiert, sondern ihr Organ habe eine Ausbreitung und sie sei aus mehreren kleinen Organen zusammengesetzt, die wir unter verschiedenen Teilen des Gehirns zerstreut sehen. Diese Einbildungskraft wirke an bestimmten Orten besser: „Man kann mich tadeln, daß ich auch dem Gedächtnis ein Organ zuschreibe, welches kein eignes Vermögen ist [...]“¹⁴⁰ Es habe ein passives Werkzeug, „wo die Bilder sich aufhalten und fixieren. Er glaubte [...], daß dies der hintere Theil und zwar das kleine Gehirn sey [...]“¹⁴¹ Er fügt noch hinzu: „Man

¹³⁵ Friedrich August Carus: *Psychologie*, Bd. I., Leipzig 1808, S. 182. Vgl. Lindner (2001), S. 163.

¹³⁶ Carus (1808), S. 472–473.

¹³⁷ Ebd., S. 473.

¹³⁸ Ebd., S. 474.

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Ebd., S. 475.

¹⁴¹ Ebd.

habe diesen hintern Theil stärker gefunden und Mittel, dort angebracht, hätten das Gedächtniß gestärkt, ja man krazte sich hinten am Kopfe, um sich die Erinnerung zu erleichtern, um dadurch die *Esprits* zusammenzuziehen.“¹⁴²

Die Bildersprache der menschlichen Seele, ihre Erscheinung im Traum und ihre Vorteile werden auch bei Schubert in seiner *Symbolik des Traumes* erwähnt.

Viele haben das, worüber sie sich im gewöhnlichen, wachen Zustande, ganze Tage und vielleicht auch da noch vergebens würden abgemüht und abgearbeitet haben, in einem einzigen glücklich combinirenden Blick des Traumes gefunden und vollendet.¹⁴³

Schubert setzt fort: „Ja nicht bloß vermag der Traum in seiner Bildersprache, deren Deutung der Menschenseele meist sogleich klar ist, Begebenheiten des wachen Lebens, welche in sich selber aus den mannichfaltigsten einzelnen Umständen und Beziehungen zusammengesetzt waren und zu ihrem ganzen Verlaufe Monate und Jahre bedurften; Dinge, die sich in der Wortsprache nur durch eine zusammengesetzte Reihe von Vorstellungen und Gedanken darstellen und klar machen lassen, öfters mit Blitzesschnelle, auf einen einzigen Blick zu enthüllen, sondern es scheint auch seine magische Darstellungsgabe in gewissen Fällen sogar noch auf das Jenseits hinüber zu reichen [...]“.¹⁴⁴ Schubert erinnert den Leser außerdem daran, dass „der Mensch jenes innere Organ, was dem Geiste die Traumbilder reflectiert, mit dem Thiere gemeinschaftlich besitzt“.¹⁴⁵ Man darf auch nicht leugnen, dass „jene Abkürzungen und Hieroglyphensprache, der Natur der Seele in mancher Hinsicht angeeigneter erscheine, als unsere gewöhnliche Wortsprache“.¹⁴⁶ Der Naturphilosoph berichtet von einer intermedialen poetischen Erfahrung und Fähigkeit des menschlichen Geistes. Und zwar, dass jemand einst in seinem Traum „nicht bloß über den früher gehabten Traum“, über sein Schicksal nachdachte, „sondern überdieß ein Gedicht über sein gehabtes Nachtgesicht verfertigte und dießes zugleich in Musik setzte“¹⁴⁷.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Gotthilf Heinrich von Schubert: *Die Symbolik des Traumes*. Bamberg 1821, S. 3.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Ebd., S. 4.

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Ebd., S. 2–3.

Diese Arbeit hätte im Wachen tagelang gedauert, aber in wenigen Augenblicken des Traumes konnte dieser Mensch sein Werk vollenden. Die Empfindung war so lebhaft, dass „er beim Erwachen Gedicht so wie Composition, ohne Schwierigkeit niederzuschreiben vermochte“.¹⁴⁸ In ähnlicher Weise schrieben auch Anselmus und der Erzähler die Geschichte nieder. Diese besondere Schöpfungskraft in verändertem Sinneszustand lässt sich laut Schubert dadurch erklären, dass die Seele ihre eigentümliche Sprache zu reden versucht, sobald sie „im Schlafe oder Delirio aus der Unterwürfigkeit unter ihren Geist und aus der Verkettung mit ihrem gröberem Körper“ befreit worden ist.¹⁴⁹ Das vollkommene Loslösen sei aber laut Bickert unmöglich: „Wir stehen mit allen Außendingen, mit der ganzen Natur in solch enger psychischer und physischer Verbindung, daß das Loslösen davon, sollte es möglich sein, auch unsere Existenz vernichten würde.“ (SW 2/1, S. 187.) Die Träume der Menschen spiegeln veränderte und durch Variationen reflektierte Elemente der Realität, der äußeren, sichtbaren Welt wider: „Unser sogenanntes intensives Leben wird von dem extensiven bedingt, es ist nur ein Reflex von diesem, in dem aber die Figuren und Bilder, wie in einem Hohlspiegel aufgegangen, sich oft in veränderten Verhältnissen und daher wunderlich und fremdartig darstellen, unerachtet auch wieder diese Karikaturen im Leben ihre Originale finden.“ (SW 2/1, S. 187.) Bickert vertritt eine Theorie bezüglich der Träume, in der die Elemente der Wirklichkeit auf poetischer und künstlerischer Art und Weise miteinander verbunden sind. Bickert versucht den Schrecken des Barons vor den fürchterlichen Nachterlebnissen zu mildern, indem er behauptet, der Mensch könne die Geschehnisse des Traumes unter einer gewissen Kontrolle halten, wenn man die Skizze des Nachtstücks gründlich vorbereite. Die im Kopf ablaufenden Gedanken und Bilder würden später im Traum mit Leben und Feuer erfüllt erscheinen: „Ich präpariere förmlich die Träume der Nacht, indem ich mir tausend närrische Dinge durch den Kopf laufen lasse, die mir dann Nachts meine Fantasie in den lebendigsten Farben auf eine höchst ergötzliche Weise darstellt; am liebsten sind mir aber meine theatralischen Darstellungen. [...] Wir sind [...] im Traum, wie schon ein geistreicher Schriftsteller bemerkt hat, die herrlichsten Schauspieldichter und Schauspieler, indem wir jeden außer uns liegenden Charakter mit allen seinen

¹⁴⁸ Ebd., S. 3.

¹⁴⁹ Ebd., S. 4.

individuellsten Zügen richtig auffassen und mit der vollendetsten Wahrheit darstellen.“ (SW 2/1, S. 187–188.) Der Traum erscheint als ein Theater in dieser intermedialen Erfahrung, in der das Ich als Schauspieldichter und Regisseur, aber gleichzeitig auch als Schauspieler auftritt, und wo das Ich sogar das Publikum in einer Person repräsentiert. Schubert spricht auch von einem versteckten Poeten „in unserm Inneren, der im Träume so geschäftigt ist, den Menschen auch auf andere Weise in seinen nächtlichen Bildern an die Kehrseite alles seines irdischen Glücks zu erinnern.“¹⁵⁰

Der Traum, der Somnambulismus, die Begeisterung und alle erhöhten Zustände unserer bildenden Natur, führen uns in schöne, noch nie gesehene Gegenden, in eine neue und selbsterschaffene, reiche und erhabene Natur, in eine Welt voller Bilder und Gestalten. Aber jene Gebilde sind nur ein armer Nachhall des anfänglichen Vermögens. Ein großer Künstler, der jetzt in einem engen Kerker an Ketten geschlossen, allen Materials seiner ehedem mit Ruhm ausgeübten Kunst beraubt ist, verrät das innere Verlangen nach angemessener Beschäftigung und den eingeflanzten Kunsttrieb wenigstens noch dadurch, daß er Gestalten aus Brodteig bildet, die ihm der nächstfolgende Augenblick wieder zerbricht, und mit seiner Kette, statt des ihm genommenen Pinsels, in den Staub mahlet, den der nächste Morgen wieder verweht.¹⁵¹

Die poetische Schöpfung als Abbild unserer Tätigkeit im Traumzustand findet sich auch bei Kant. Kant behauptet, der Traum lässt sich als eine unwillkürliche Dichtung oder ein Spiel der Fantasie lesen. Einen intertextuellen Bezug zum Theatergleichnis lässt sich in den *Beyträgen* Reils finden: „Im Wahnsinn und im Träume zerlegt sich das Ich selbst, dramatisiert seine Vermögen, ist Schauspieler und Zuschauer zugleich.“¹⁵²

Im Rahmen des Gesprächs über Traumtheorien werden zwei Binnenerzählungen mitgeteilt. In der ersten berichtet der Baron von seiner traumatischen Abhängigkeit, die er als Kadett zu einem dänischen Major mit bezwingendem Wesen und mit brennendem Blick durchlitt. Diese Geschichte beinhaltet detaillierte und bildhafte Darstellungen und wird dem

¹⁵⁰ Ebd., S. 16.

¹⁵¹ Ebd., S. 229–230.

¹⁵² Johann Christian Reil und Johann Christian Hofbauer (Hrsg.): *Beyträge zur Beförderung einer Kurmethode auf psychischem Wege*. Erster und zweiter Band, [Halle] 1808, S. 583. Zitiert nach Lindner (2001), S. 164.

Leser wie eine Reihe von Traumbildern vor Augen geführt. Die Anhänglichkeit an den Lehrer steigert sich in einer Krise zu einer Traumvision, in der der unheimliche Major den Knaben mit seinen hohlen schwarzen Augen auf furchtsame Weise anstarrend anspricht. Bei der Traumbildbeschreibung entsteht eine interessante Perspektive und es verschwindet die Grenze zwischen Wirklichkeit und Traumzustand: „Es war, wie ich mich genau erinnere, in der Nacht vom achten auf den neunten September im Jahr 17 – als ich lebhaft, als geschähe es wirklich, träumte, der Major öffnete leise meine Türe, käme langsam an mein Bette geschritten und lege, mich mit seinen hohlen schwarzen Augen auf eine furchtbare Weise anstarrend, die rechte Hand auf meine Stirn über die Augen, und doch konnte ich ihn vor mir stehen sehn.“ (SW 2/1, S. 184.) Diese Episode ist nicht eindeutig mit dem tierischen Magnetismus verknüpft und die Figur des Majors ist auch eher dämonologisch konnotiert. Die Ähnlichkeiten und Parallelen zur magnetischen Theorie sind jedoch erkennbar, zumal „das Besessenheitstheorem von Mesmer selbst in seinem Gutachten über den Exorzisten Gassner für die Bayrische Akademie der Wissenschaften 1775 als psychohistorischer Vorgänger des tierischen Magnetismus interpretiert wurde“.¹⁵³ Der Major bezeichnet sich als Gott, der das Innerste seines Kadetts durchschaut, wobei das Sehen und die Augen wiederum eine wichtige Rolle spielen. Das Durchschaute lässt sich auch bildhaft vorstellen und die verborgenen Bilder und Gedanken über die früheren Taten liegen sichtbar, hell und klar vor dem Major: „Armes Menschenkind, erkenne deinen Meister und Herrn! – was krümmst und windest du dich in deiner Knechtschaft, die du vergebens abzuschütteln strebst? – Ich bin dein Gott, der dein Innerstes durchschaut, und alles was du darin jemals verborgen hast oder verbergen willst, liegt klar vor mir in besonderem Glanze erleuchtet.“ (SW 2/1, S. 184.) Vom Major gab es noch das Gerücht, er könne „das Feuer besprechen, und Krankheiten durch das Auflegen der Hände, ja durch den bloßen Blick heilen“, und ein Händedruck mit seinen Untergeordneten reiche aus, um einen Rapport

¹⁵³ Jürgen Barkhoff: Geschlechteranthropologie und Mesmerismus. Literarische Magnetiseurinnen bei und um E. T. A. Hoffmann. In: Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Hrsg. v. Gerhard Neumann. In Verbindung mit Alexander von Bormann, Gerhart von Greavenitz, Walter Hinderer, Günter Oesterle u. Dagmar Ottmann. Würzburg 2005, S. 25. Vgl. Ego (1991), S. 1–27, 65–69, 79–87. u. Henry F. Ellenberger: Die Entdeckung des Unbewussten. Bd. I., Ins Deutsche übertragen von Gudrun Theusner-Stampe. Bern, Stuttgart, Wien 1973, S. 89–95.

hervorzurufen, „als habe er ihn, wie durch eine unwiderstehliche Zauber-
kraft zu seinem Leibeigenen gemacht, denn den augenblicklichen
schmerzvollsten Tod hätte er gebieten können, und sein Wort wäre erfüllt
worden“. (SW 2/1, S. 183, 182.) Die bildhafte Inszenierung dieser Ge-
schichte über den Major erscheint durch die Hilfe der Einbildungskraft
wie ein Standbild oder ein Gemälde vor den Augen Marias: „Ach bester
Vater! – welche schauerliche Begebenheit, ich sehe den fürchterlichen
Major in seiner dänischen Uniform vor mir stehen, den Blick starr auf
mich gerichtet; um meinen Schlaf in dieser Nacht ist es geschehen.“ (SW
2/1, S. 186.)

In der zweiten Binnenerzählung will Marias Bruder Ottmar, ein An-
hänger des Magnetismus und Bewunderer Albans, die skeptische Gesell-
schaft von den wohltuenden und herrlichen Beeinflussungen des Mes-
merismus überzeugen. Im Verlauf der Geschichte ist die Rede von einer
Frau, Auguste, der Verlobten Theobalds, die sich in einen italienischen
Offizier verliebt hat. Sie will ihren Verlobten nicht mehr erkennen und
gerät in eine Verwirrung des Verstandes. Theobald, den Rat Albans fol-
gend, versucht, gegen diese Nervenkrankheit und Verwirrung den Mag-
netismus als Mittel einzusetzen. Bei dieser Behandlung geht es eigentlich
um einen Bildertausch. Während sie schläft, nähert sich Theobald ihr un-
bemerkt, und schaut sie „mit festem Blicke an“ und beginnt, „den Geist
mit der ganzen Kraft des Willens auf sie fixierend“ (SW 2/1, S. 198.), auf
sie mesmerisierend einzuwirken.¹⁵⁴ „Nachdem er dies einigemal wieder-
holt, schien der Eindruck ihrer Träume schwächer zu werden“, langsam
weicht unter dieser hypnotischen Methode das Bild des italienischen Of-
fiziers aus ihren Träumen, gegen das Theobald seine Narrationen und
seine eigenen Bilder setzt. Theobald appelliert an ihre Erfahrungen als
Kleinkind, indem er sich in die frühe Kindheit zurückversetzt: „Bald
sprang er mit Augusten [...] in des Onkels großem Garten umher, und
pflückte von den höchsten Bäumen die schönsten Kirschen für sie, denn
immer das Beste wußte er den Blicken der anderen Kinder zu entziehen
und es ihr zuzustecken. Bald hatte er den Onkel mit Bitten so lange ge-
quält, bis er ihm das schöne teure Bilderbuch mit den Trachten fremder
Nationen hervorgelangt.“ (SW 2/1, S. 198.) Die Erinnerungen der Men-
schen werden bildhaft in der Seele bewahrt und man kann sie immer wie-
der hervorrufen. Hier lässt sich unsere bildhafte Denkweise und Sprache

¹⁵⁴ Vgl. Barkhoff (2005), S. 26.

erkennen, und durch die Narration erscheinen diese Bilder wie in einem Bilderbuch, einem Fotoalbum oder einem Film. Diese Bilder können sogar die Fantasie und Einbildungskraft der Menschen inspirieren: „Nun durchblättern beide Kinder auf einem Lehnstuhl zusammen kniend über den Tisch gelehnt das Buch. Immer waren ein Mann und eine Frau in der Gegend ihres Landes abgebildet, und immer war es Theobald und Auguste. In solchen fremden Gegenden, seltsamlich gekleidet, wollten sie allein sein, und mit den schönen Blumen und Kräutern spielen.“ (SW 2/1, S. 198–199.) Die Geschichten aus der gemeinsamen Kindheit werden im Sinne Theobalds rekonstruiert, die Narration übt eine Auswirkung auf Augustes Unterbewusstsein aus. Sie geht tatsächlich vollkommen auf die Ideen Theobalds ein, indem sie sich durch die Einbildungskraft und durch unbewusste Prägungen wie ein siebenjähriges Mädchen benimmt. Schon als Kind wurde Auguste durch Schuldbewusstsein an Theobald gebunden und der manipulative Zugang zu diesen unbewussten Prägungen in der Mesmerisierung ermöglicht die Transgressionen dieser Gefühle und Zuneigung in die erwachsene Auguste.¹⁵⁵ Was hier als Heilung bezeichnet wird, ist in Wahrheit eine suggestive Manipulation. Als Maria in dieser Geschichte ihre eigene Lebenssituation und das geheime Begehren Albans nach der Vereinigung erkennt, sinkt sie „mit einem dumpfen Schrei ohnmächtig vom Stuhle in die Arme des schnell herbeigesprungenen Bickert“ (SW 2/1, S. 201.). Ihr Scheintod lässt das Ende der Erzählung und ihren Tod voraussehen und als ein sprechendes Bild symbolisch interpretieren.

In Hoffmanns *Magnetiseur* werden noch einige weitere Träume vorgeführt, die das Gewaltmoment der Text- und Bildproduktion in ein sprechendes Bild fasst. Der alte Maler, Bickert, Vertreter einer skeptischen Aufklärung, erzählt drei seiner Träume. Dabei hat Bickert zunächst die Absicht, dem für seinen Geschmack zu schwärmerischen Gespräch über die Träume die Prägnanz zu nehmen und die Gesellschaft aus den dunklen Ahnungen herauszuholen. Seine humorvollen Unsinnsträume, die er erzählt, vertiefen das Unbehagen des Werkes. Bickert bietet ein therapeutisches und heilendes Modell gegen magnetische Träume an. Diese Therapie funktioniert nach den Regelungen und Gesetzen des Theaters und erweist sich als eine Poetik des Traumes. Die Träume Bickerts nehmen bestimmte Motive der Traumtheorien auf, aber Hoffmann nimmt keine

¹⁵⁵ Ebd., 27.

Stellung bezüglich dieser Theorien und konzipiert auch keine einheitliche Traumtheorie, vielmehr reiht er einfach die verschiedenen Positionen nebeneinander auf.¹⁵⁶

In der ersten Geschichte des Malers ist der Traum durch die Sinnesorgane bestimmt, indem er sich im Traum wegen eines realen Nadelstichs verletzt fühlt. Das schmerzhaft Abenteuere wird durch eine äußere Schmerzempfindung erklärt. Anhand der aufklärerischen Traumtheorien werden die Träume durch empirische Umstände und Körperempfindungen bestimmt. Diese Überlegung vertreten in Novalis' Werk *Heinrich von Ofterdingen* auch die Eltern, während ihr Sohn das freie Spiel der Einbildungskraft und der Fantasie verteidigt. Zusammenfassend lässt sich behaupten, dass die Träume durch Sinneswahrnehmung und Fantasie verortet sind. Ein ähnliches Modell zeichnet auch Reil in seinen *Rhapsodien* auf. Der Traum sei nämlich „Produkt eines partiellen Wachens des Nervensystems. Daher verhält er sich, wie sich die Extensität und Intensität dieses Zustandes verhält. Entweder die Fantasie wacht allein, oder einzelne Sinnorgane, das Bewegungsvermögen usw. wachen mit. Daher der Unterschied zwischen Traum, Schlafreden, Nachtwandeln.“¹⁵⁷ Reil erwähnt, dass die Auflösung der physischen Begebenheiten und die Verschiebung der Zeit- bzw. Raumverhältnisse im Traum den Wundercharakter des Traumes hervorheben.

Das Selbstbewußtseyn wankt in seinen sämtlichen Verhältnissen. Die Phantasie ebbet und fluthet in sich selbst, kein Eindruck der Sinne zügelt sie mehr. Der Träumer hat gar keine Vorstellung seiner Objektivität, und sein Subject denkt er sich falsch. Er hält seine Geschichte für reale Objekte, und spielt jede fremde Rolle als sein Eigenthum, die ihm die Phantasie zutheilt, hält Reden, besteht Abenteuere, bekämpft Hindernisse mit Anstand. Er hält weder die wirkliche Zeit noch den wahren Ort fest, ist bald in der Vorzeit bald in Zukunft; unter Todten und Lebendigen; durchfliegt Parasangen des Raums in einem Augenblick, und hüpfet von einem Welttheil in einen anderen über. [...] Die Bilder der Phantasie haben die Stärke der Sinnesanschauungen.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Lindner (2001), S. 164–165.

¹⁵⁷ Johann Christian Reil: *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen*. Halle 1803., S. 92.

¹⁵⁸ Ebd.

Diese Auffassung spiegelt sich auch in den anderen Traumerzählungen Bickerts wider. Hoffmann verwendete diese Meinungen fruchtbringend, indem er die Textbezüge auf Reils Überlegungen in die Aufreihungen der Traumtheorien einbaute.

Im zweiten Traum geht es um ein Fantasieprodukt schauspielerischer Art. In diesem Traum spielt der Erzähler der Geschichte selbst eine Rolle und kann sogar in fremden Sprachen perfekt reden: „War ich nicht bei der Prinzessin von Amaldafongi zum Tee eingeladen, hatte ich nicht den herrlichsten Tressenrock mit gestickter Weste, sprach ich nicht das reinste Italiänisch – *lingua toscana in bocca romana* – war ich nicht verliebt in die herrliche Frau, wie es einem Künstler wohl ansteht, sagte ich nicht die erhabensten, göttlichsten, poetischsten Dinge“. (SW 2/1, S. 189.) Dieses Theater- und Rollenspiel findet ein peinliches Ende, als Bickert plötzlich in seinem Traum bemerkt, dass er sich „zwar auf das sorgfältigste hofmässig eingekleidet, aber das Beinkleid vergessen hatte“ (SW 2/1, S. 189.).

Der dritte Traum erinnert den Leser an Alpträume. Hier erscheint ein leeres weißes Blatt als Vision und der weltbekannte Satan steht hier für den Dichter, der die unheimliche Geschichte künstlerisch umwandelt: „ich war ein Bogen Kavalierpapier, ich saß recht in der Mitte als Wasserzeichen, und Jemand – es war ja eigentlich ein weltbekannter Satan von Dichter, aber mag's bei Jemand bleiben – dieser Jemand also hatte ein unmenschlich lange, übel-zweispaltig-zahngitgeschnittene Truthahnsfeder und kratzte auf mir Armen herum, indem er diabolische holperichte Verse niederschrieb“ (SW 2/1, S. 190.). Hier sehen wir ein umgekehrtes Bild der Verkörperlichung des Wortes: In diesem Fall wird der Träumende verwörtlicht. In der Bibel vergleicht Paulus die Korinther mit einem Empfehlungsbrief, geschrieben durch die Hand des Heiligen Geistes: „Ihr selbst seid doch der beste Empfehlungsbrief für uns! Er ist in unser Herz geschrieben und kann von allen gelesen werden. Ja, jeder kann sehen, dass ihr selbst ein Brief von Christus seid, den wir in seinem Auftrag geschrieben haben; nicht mit Tinte, sondern mit dem Geist des lebendigen Gottes; nicht auf steinerne Gesetzestafeln wie bei Mose, sondern in menschliche Herzen.“¹⁵⁹ Bei Bickert schreibt aber ein Satan von Dichter „holperichte“, teuflische Verse auf das reine Blatt. In einem anderen Traum wird das Bild des zerstückelten Leibes anschaulich

¹⁵⁹ II. Korinther 3: 2–3.

dargestellt, indem der Mensch wie eine Gliederpuppe machtlos auseinandergenommen wird: „Hat nicht ein anderer anatomischer Satan mich einmal zu seiner Lust, wie eine Gliederpuppe auseinander genommen, und nun allerlei teuflische Versuche angestellt? – z. B. wie es wohl aussehen würde, wenn mir aus dem Nacken ein Fuß wüchse oder der rechte Arm sich zum linken Bein gesellte.“ (SW 2/1, S. 190.) Das Bild der zerrissenen Glieder wird auch in Reils *Rhapsodien* als eine Krankheit des Gemeingefühls aus Verlagerung des Zentralpunkts erwähnt. Dieses Gefühl ist jedoch nicht nur im Traumzustand, sondern auch im Wachzustand zu beobachten. Laut Reils Meinung erzeuge die Zufälligkeit der Wahrnehmung im Traum Unterschiede in der Erregbarkeit der Glieder und Sinnesorgane.

Dann kann noch das Bewustseyn, sofern es sich durch ein Zusammenfassen aller unserer Verhältnisse zur Einheit einer Person äußert, von der Norm abweichen. Die Angel der Verknüpfung ist gleichsam abgezogen, die Maschine in ihre Theilganze aufgelöst, jedes Getriebe wirkt abgesondert für sich, nirgends ist ein gemeinschaftlicher Vereinigungspunkt und die Produkte schwimmen losgebunden, gleichsam Niemandem angehörig, in dem Ocean des Universums herum. Die Persönlichkeit der Seele geht wie die Individualität des Körpers im Bewustseyn verlohren. In dem Träumer wirkt die Phantasie allein; in dem Schlafredner Phantasie und Muskelsystem. In der Regel wirken die Sinne zugleich und in richtigen Verhältnissen mit dem inneren Sinn. Allein in dem Nachtwandler wirken sie einzeln; sein Ohr ist taub, sein Auge blind, aber sein Gefühl ist so scharf, daß er durch dasselbe genauer als ein Wachender unterscheidet. Es entstehn die seltsamsten Irrthümer, täuschende Vorstellungen, als wenn die Seele in mehrere Personen getheilt, von ihrem Körper getrennt, als wenn alle Organe desselben ihres Zusammenhangs entbunden und als ein regelloses Chaos durch einander geschüttelt wären.¹⁶⁰

Als Illustration der These, nach der durch die unterschiedliche Erregbarkeit der Glieder des Körpers die Krankheit des Gemeingefühls entsteht, wird ein Fall erzählt: „Ich sah einen Ruhrkranken, dem das Gemeingefühl seinen Körper, in seine Bestandtheile aufgelöst, wie er in den Cabinettern der Anatomen aufbewahrt wird, vorlegte. Er sah sein Gehirn, seine Nerven, Sinne, Eingeweide, als in bunter Verwirrung um sich

¹⁶⁰ Reil (1803), S. 78–79.

zerstreut liegen. In der Mitte war er, reflektierte über jeden Theil, vorzüglich über den Darmkanal, als die Quelle seiner Schmerzen.”¹⁶¹ Im Traum erlebt der Mensch seine vollkommene Abhängigkeit, indem der Körper ähnlich einer Gliederpuppe zerlegt wird, wie auch die Elemente der Wirklichkeit, die im Traum neu konzipiert werden.¹⁶² Mit Bickerts Traumpoetik enthüllt sich auch die Poetik des Autors, der besonders intensiv mit der Bildhaftigkeit arbeitet. Die zerstückelten Glieder und Organe der Menschen erscheinen auch in Paralleltexten, in Hoffmanns Tagebuch, in dem er seine Kriegserlebnisse verewigt hatte bzw. in kabbalistischen Schriften. In kabbalistischen Gedankengängen findet sich die Auffassung, dass die Tora ein lebender Organismus sei. Wie es im menschlichen Leib Glieder, Organe und Gelenke gibt, so stehe es scheinbar auch mit der Tora.¹⁶³ An einer Textstelle findet man eine Anspielung auf eine magische Versprachlichung des Körpers, indem im Rahmen eines Experiments die Transsubstantiation des Leibes in Sprache dargestellt wird.¹⁶⁴

Abulafia warnt daher mehrfach vor den nicht nur geistigen, sondern geradezu auch körperlichen Gefahren, die mit unmethodischen Meditationsübungen und dergleichen verbunden sind. Wenn man die Buchstaben zusammensetzt, von denen jeder nach dem Buch Jezira einem bestimmten Gliede des Körpers zugeordnet ist, so »muß man sich sehr, sehr vorsehen, keinen Konsonanten und Vokal von seinem Ort zu verändern, denn wenn er sich beim Lesen des Buchstabens, der über ein bestimmtes Glied regiert, irrt, so kann jedes Glied losgerissen werden und seinen Platz vertauschen oder seine Natur sofort ändern und eine andere Form erhalten, so daß der Mensch infolgedessen zum Krüppel werden könnte!«¹⁶⁵

Die Bilder im *Magnetiseur* erscheinen nicht allein in den Träumen. Im Text befinden sich auch Bezüge auf konkrete Gemälde. Bickert vergleicht sich in seinem Tagebuch selbst mit dem heiligen Antonius, der mit dreitausend Teufeln kämpfen musste. Der Leser denkt gleich an Callots Bild

¹⁶¹ Ebd., S. 80.

¹⁶² Lindner (2001), S. 167.

¹⁶³ Ebd., S. 64–65.

¹⁶⁴ Kremer (1999b), S. 207.

¹⁶⁵ Gershom Scholem: Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen. Frankfurt am Main 1980, S. 150. Zitiert nach Kremer (1999b), S. 207.

zu diesem Thema. Diese Text-Bild-Beziehung wird noch durch die Darstellung der Wirksamkeit unserer Einbildungskraft und der Fantasie gesteigert: „Könnte Alban in meiner Seele lesen, so würde er eine förmliche Abbitte und Ehrenerklärung darin finden, daß ich ihm alles Satanische aufgebürdet, was eine allzurege Fantasie mir in grellen Farben dargestellt, zu eigner Buße und Belehrung!“ (SW 2/1., S. 222.) Hier wird wiederum die Metapher verwendet, nach der unsere Seele wie ein Bogen Papierstück oder eine Projektionsfläche dargestellt wird. Bei der Beschreibung der äußeren Erscheinung Albans benutzt der Erzähler weitere konkrete Hinweise auf Skulpturen, auf Darstellungen mythologischer Wesen, um diesen außergewöhnlichen Mann dem Leser vor Augen zu malen. Im Rahmen einer intertextuellen Beziehung, wo er auf Shakespeares Drama hinweist, bringt der Erzähler einen literarischen Helden und seine Meinung ins Spiel: „Er ist da! – frisch – gesund – herrlich blühend – Apollos Locken, Jovis hohe Stirn – ein Aug wie Mars, des Götter-Herolds Stellung – ja ganz wie Hamlet den Helden schildert.“ (SW 2/1., S. 222.)

Im *Magnetiseur* lässt sich auch ein Beispiel für fiktionsinterne Bilder erkennen, als der reisende Enthusiast die Wandmalerei im Schloss entdeckt: „Bickert hatte sich in den letzten drei Jahren, die er wie ein Einsiedler in dem Schlosse zubrachte, auf eine wunderliche Weise mit der Kunst beschäftigt. Ohne alle Hülfe, selbst was die mechanischen Vorrichtungen betrifft, unternahm er es, den ganzen obern Stock [...] im gotischen Stil auszumalen, und auf den ersten Blick ahnte man in den fantastischen Zusammenstellungen fremdartiger Dinge, wie sie dem Charakter der gotischen Verzierungen eigen, tiefsinnige Allegorien.“ (SW 2/1., S. 221.) Unter den Verzierungen und allegorischen Gestalten im Gotischen Stil fand er sehr oft wiederholt „eine häßliche Teufelsgestalt, die ein schlafendes Mädchen belauscht“ (SW 2/1, S. 221.). Diese Gestalt weist jedoch auf ein fiktionsexternes wohlbekanntes Gemälde von Johann Heinrich Füssli mit dem Titel *Nachtmahr* hin.

In diesem Werk und in den Traumerzählungen Bickerts reflektiert Hoffmann anhand seiner eigenen psychischen Erfahrungen wissenschaftliche und literarische Theorien seiner Zeit sowie die Wirkung der Poesie. Aus den Vorlagen des Mesmerismus zeichnet er eine literarische Figur eines Zauberers, deren Züge Hoffmann mit denen eines Zauberkünstlers vermischt, indem die wissenschaftliche Debatte um den Magnetismus in Literatur umgesetzt wird. Dieser Zauberkünstler ist der

Dichter, allein in ihm und in seinem Werk können Maria, aber auch alle anderen dargestellten Figuren existieren. Diesen mit Tinte beschrifteten Bogen Kavalierpapier liest jedoch jeder Mensch und wie in einem Delirium oder Halbschlaf werden die Bilder der Geschichte theatralisch vorgeführt, indem der Vorhang der Leseraugen aufgezogen wird. In dieser intermediären Zusammenwirkung von wissenschaftlichen, literarischen Texten, theatralischen und malerischen Zügen, ergänzt durch hörbare musikalische Elemente, wird gleichzeitig eine tiefe philosophische Denkweise vermittelt.

2. 3. Magnetismustheorien in E. T. A. Hoffmanns Erzählung

Hoffmanns Fantasiestück geht von einem Magnetismus aus, der die Transformationen gegenüber dem aufklärerischen Mesmer durchlaufen hat.¹⁶⁶ Theobald ist Anhänger der spiritualistischen Schule Barbarens und versteht seine Naturforschung – ähnlich wie Alban – als eine Art „Priestertum“.

Der wieder erweckte tierische Magnetismus sprach seine ganze Seele an, und indem er unter Albans Leitung eifrig alles, was je darüber geschrieben, studierte und selbst auf Erfahrungen ausging, wandte er sich bald, jedes physische Medium als der tiefen Idee rein psychisch wirkender Naturkräfte zuwider verwerfend, zu dem sogenannten Barbarenschen Magnetismus oder der älteren Schule der Spiritualisten. (SW 2/1, S. 195.)

Alban vertritt einen Puységurschen Magnetismus, dessen Merkmal seine Vereinigung einer großen persönlichen Autorität des Magnetiseurs mit materialistischen und spiritualistischen Momenten ist.

Alban war früher, und zwar als noch ganz in der Stille sich nur hie und da die Lehre von dem tierischen Magnetismus fortpflanzte, dem Mesmerismus mit Leib und Seele ergeben, und verteidigte selbst Herbeiführung der gewaltsamen Krisen, welche Theobald mit Abscheu erfüllten. Indem nun beide Freunde ihre verschiedenen Meinungen in dieser Materie zum Gegenstande mannigfacher Diskussionen machten, kam es, daß Alban, der manche von Theobald gemachte Erfahrung nicht leugnen konnte, und den

¹⁶⁶ Kohlenbach (1991), S. 215.

Theobalds liebliche Schwärmerei von dem rein psychischen Einflüsse unwillkürlich hinriß, sich auch mehr zum psychischen Magnetismus hinneigte und zuletzt der neueren Schule, die wie die Puysegursche beide Arten verbindet, ganz anhing, ohne daß der sonst so leicht fremde Überzeugungen auffassende Theobald auch nur im mindesten von seinem System abwich, sondern beharrlich jedes physische Medium verwarf. (SW 2/1, S. 195–196.)

Alban lehnte innerlich Theobalds begeisterte Schwärmerei und Neigung zum Enthusiasmus bezüglich des psychischen Magnetismus ab. Sein ganzes Leben wollte er dazu verwenden, „soviel als möglich in die geheimnisvollen Tiefen der psychischen Einwirkungen zu dringen, und fortwährend seinen Geist fester und fester darauf fixierend, sich rein erhaltend von allem dem widerstrebenden, ein würdiger Lehrling der Natur zu werden.“ (SW 2/1, S. 195–196.) In dieser Hinsicht betrachtete er sich selbst als ein Priester und „sollte sein kontemplatives Leben eine Art Priestertum sein, und ihn wie in immer höheren Weihen zum Betreten der innersten Gemächer in dem großen Isistempe heiligen.“ (SW 2/1, S. 195–196.) Alban benutzt hypnotische Techniken und distanziert sich später auch deutlich von Mesmer, indem er behauptet, dass die Benennung Magnetismus „nicht genügt, oder vielmehr, als von einer einzelnen physisch wirkenden Kraft hergenommen, gar nicht das bezeichnet, was wir darunter verstanden wissen wollen“. (SW 2/1, S. 213.) Alban hebt den Magnetismus auf eine spiritualistische und übernatürliche Machtebene und ergänzt die Therapie mit ägyptischen Religionsmitteln und Gedanken. Magnetismus erscheint bei ihm als eine Art Priestertum, wodurch er den Isistempe als Eingeweihter betreten darf. Die therapeutische Ausrichtung Mesmers lehnt er mit einer ausschließlich materialistischen Konzeption ab.

Ist es denn nicht lächerlich zu glauben, die Natur habe uns den wunderbaren Talisman, der uns zum König der Geister macht, anvertraut, um Zahnweh oder Kopfschmerz oder was weiß ich sonst zu heilen? – Nein, es ist die unbedingte Herrschaft über das geistige Prinzip des Lebens, die wir, immer vertrauter werdend mit der gewaltigen Kraft jenes Talisman's, erzwingen. Sich unter seinem Zauber schmiegend, muß das unterjochte fremde Geistige nur in Uns existieren und mit seiner Kraft nur Uns nähren und stärken! (SW 2/1, S. 213–214.)

Der Magnetiseur wird bei ihm zum „König der Geister“ und er preist vor allem die Möglichkeit zu einer Steigerung geistiger Macht im magnetischen Rapport. Hoffmanns Titelgestalt entwickelt später eine mystisch-pantheistische Theorie des Magnetismus. Die physikalischen Konnotationen der Strahlen- und Feuermetaphorik sollen dabei die religiösen beglaubigen, welche ihrerseits die ersteren spiritualisieren. Nach der Meinung Kohlenbachs orientiert sich die Metaphorik Albans, von heute aus gesehen, eher an elektrischen als an magnetischen Kräften. Diese Unterscheidung ist aber im historischen Umfeld noch nicht etabliert. Mesmer selbst spricht auch von einem „unsichtbaren Feuer“.¹⁶⁷ Seine Theorie basiert darauf, dass die „Eingeweihten“ die Strahlen der das organische Leben der ganzen Natur belebenden Kraft zu einer Feuerpyramide sammeln, deren Fokus Gott ist. In dem Maße der Konzentration geistiger Kraft beim magnetischen Rapport vollzieht sich auch die Vereinigung mit Gott. Auf diese Konzeption scheinen die pantheistischen Momente romantischer Naturphilosophie zurückzugreifen. In diesem Sinne vertritt Ottmar – Albans Anhänger – eine transzendent ausgerichtete Variante des spiritualistischen Magnetismus. Ottmar fasst die Träume selbst auch als Jenseitsversprechen auf, indem er behauptet: „Überdem gibt es eine höhere Art des Träumens, und nur *diese* hat der Mensch in dem gewissen beseelenden und beseeligenden Schläfe, der ihm vergönnt, die Strahlen des Weltgeistes, dem er sich näher geschwungen, in sich zu ziehen, die ihn mit göttlicher Kraft nähren und stärken.“ (SW 2/1, S. 190–191.) In der Begeisterung für die Vereinigung mit dem Göttlichen und der

¹⁶⁷ Vgl. Kohlenbach (1991), S. 215. Siehe auch: „Der thierische Magnetismus, als ein Agens betrachtet, ist wirklich ein unsichtbares Feuer; nur kommt es bey dessen Anwendung darauf an: 1.) Dieses Feuer durch alle möglichen Mittel erwecken, unterhalten, verstärken, und auf die Ursache der Krankheit anwenden zu können, deren Verbindung und Zusammenhang zu entdecken ist. 2.) Die Hindernisse zu erkennen und zu beseitigen, welche seine Thätigkeit und die gradweise Wirkung, so man durch die Behandlung hervorbringen will, stören oder aufhalten können. 3.) Den Gang ihrer Entwicklung zu kennen und vorauszusehen, um den Verlauf bestimmen, und mit Festigkeit bis zur Heilung abwarten zu können. In diesen drey Grundregeln besteht im Allgemeinen die Anwendung des thierischen Magnetismus, als Mittel, vor Krankheiten zu bewahren und dieselben zu heilen. Vernunft und ununterbrochene Erfahrung haben bewiesen, daß dieses Feuer concentrirt erhalten und auf einem gewissen Grad verstärkt werden kann; daß das Wasser, die Thiere, die Bäume, und alle Vegetabilien, so wie die Mineralien empfänglich sind, dasselbe in sich aufzunehmen, und, worüber man sich noch mehr verwundern kann und wird, daß selbst die Sonne, der Mond und andere Gestirne es empfangen, verstärken und zurückwerfen können.“ In: Dr. F.[ranz] A.[nton] Mesmer: Allgemeine Erläuterungen über den Magnetismus und den Somnambulismus. Als vorläufige Einleitung in das Natursystem. Carlruhe 1815, S. 45–46.

Ablehnung einer materialistischen Naturauffassung erweist sich der Magnetismus im Kreis der Hoffmann'schen Jünglinge in der Punschgesellschaft als nachaufklärerisch.¹⁶⁸

Zunächst sieht es so aus, als gehorche die narrative Logik des Textes dem Klischee, dass sich im Romantischen nur immer das Gegenteil der Aufklärung findet. So wird die romantische Begeisterung der Jünglinge für Magnetismus und Traum vom Vater Ottmars immer mit den Argumenten der Aufklärung abgelehnt.¹⁶⁹ Als bloße Zufälle will er wunderliche Zusammentreffen erklären.

Nach dem, was du da von der Verbindung der Geisterwelt und was weiß ich, schwärmtest, sollte man glauben, der Traum müsse den Menschen in den glücklichsten Zustand versetzen; aber alle die Träume, welche ich deshalb merkwürdig nenne, weil der Zufall ihnen eine gewisse Einwirkung in mein Leben gab – Zufall nenne ich nämlich ein gewisses Zusammentreffen an und vor sich selbst fremdartiger Begebenheiten, die nun sich zu einer Totalerscheinung verbinden – alle diese Träume, sage ich, waren unangenehm, ja qualvoll, daß ich oft darüber erkrankte, wiewohl ich mich alles Nachgrübelns darüber enthielt, da es damals noch nicht Mode war auf Alles, was die Natur weise uns ferne gerückt hat, Jagd zu machen. (SW 2/1, S. 179–180.)

Das Eingangszitat „Träume sind Schäume“, das ursprünglich auch der Titel des Textes war und im Laufe der Erzählung immer wiederkehrt, macht diese Konstellation durch einen intertextuellen Hinweis auf Novalis' Roman *Heinrich von Ofterdingen* noch deutlicher. Bei Novalis wird ebenfalls einem abgeklärten Vater ein romantischer Jüngling gegenübergestellt.

Träume sind Schäume, mögen auch die hochgelehrten Herren davon denken, was sie wollen, und du tust wohl, wenn du dein Gemüt von dergleichen unnützen und schädlichen Betrachtungen abwendest. Die Zeiten sind nicht mehr, wo zu den Träumen göttliche Gesichte sich gesellten, und wir können und werden es nicht

¹⁶⁸ Kohlenbach (1991), S. 216.

¹⁶⁹ Vgl. Ebd.

begreifen, wie es jenen auserwählten Männern, von denen die Bibel erzählt, zumute gewesen ist. Damals muß es eine andere Beschaffenheit mit den Träumen gehabt haben, so wie mit den menschlichen Dingen. (NSW, Bd. I., S. 198.)

Dieses Vorgehen könnte mit sich bringen – worauf auch Kohlenbach hinweist –, dass Abweichungen von dem Konzept des frühromantischen Romans als Kritik an Novalis gelesen werden können.¹⁷⁰ Der Alte bei Novalis nimmt aber seine Kritik in den nächsten Zeilen gleich zurück, indem er anerkennt, dass er früher ein anderer Kerl war und seinem Traum gefolgt ist. So ist die skizzierte Konstellation auch bei Novalis nicht so scharf.¹⁷¹

Dem Geist der Aufklärung stehen bei Hoffmann Ottmar und Alban eigentlich näher als der Baron. Die Ablehnung des Vaters ist in diesem Fall nämlich nicht auf eine begründete Beschränkung auf die erkennbaren wissenschaftlichen Ergebnisse zurückzuführen, sondern auf abergläubische Furcht.¹⁷² Der Baron befürchtet, dass die Natur die Entdeckung ihrer Geheimnisse mit dem Untergang der Entdecker bestraft.

Schon das Wort, magnetisch, macht mich erbeben, zürnte der Baron: aber jeder nach seiner Weise, und wohl Euch, wenn die Natur es leidet, daß ihr mit täppischen Händen an ihrem Schleier zupft und Eure Neugierde nicht mit Euerm Untergange bestraft. (SW 2/1, S. 180.)

Ottmars Vertrauen auf eine vernünftige Einrichtung der Welt steht gegen diese Angst: „Den Forschungstrieb, den Drang zum Wissen, den die Natur selbst in Uns legte, kann sie nicht strafen und es scheint vielmehr, als ob, je nachdem er in Uns tätig wirkt, wir desto fähiger werden, auf einer Stufenleiter, die sie Uns selbst hingestellt hat, zum Höheren empor zu klimmen.“ (SW 2/1, S. 193.) Er macht in zunehmendem Wissen den Gang menschlicher Vervollkommnung aus, ähnlich wie Alban im „höheren Gebrauch der inneren Kräfte“ den Zweck menschlichen Daseins. (SW 2/1, S. 212.) So vertreten die Jünglinge die Vervollkommnungsidee und das Erkenntnispathos der Aufklärer, aber sie fassen mit Traum und magnetischer Sympathie andere Gegenstände darunter. Laut Kohlenbach dementieren Hoffmanns Naturforscher die Aufklärung nicht, sondern

¹⁷⁰ Ebd., S. 216.

¹⁷¹ Vgl. NSW, Bd. I., S. 198–199.

¹⁷² Kohlenbach (1991), S. 217.

sie radikalisieren diese, indem sie den Bereich menschlichen Erkenntnistrebens erweitern wollen.¹⁷³ Demnach steht also die romantische Begeisterte der Jünglinge nicht im Gegensatz zum Erkenntnispathos der Aufklärung, aber eben dadurch wirkt Hoffmanns Text gegenaufklärerisch. Das durch Ängste gespeiste Erkenntnistabu des Barons findet starken Widerhall in der Struktur der Erzählung. Seine Furcht vor Praktizierung und Erforschung des Magnetismus gründet in einem früheren traumatischen Erlebnis mit dem dänischen Major. (SW 2/1, S. 181–185.)

[...] was aber besonders den Alban betrifft, so liegt es dunkel in meiner Seele, wie ich mir all' die besonderen Gefühle, die mich in seiner Nähe befangen, zusammenreimen und erklären soll. [...] Als Ottmar ihn vor mehreren Monaten als seinen innigsten Freund zu uns brachte, war es mir, als habe ich ihn irgend einmal schon gesehen; seine Feinheit, sein gewandtes Betragen gefielen mir, aber im ganzen war mir seine Gegenwart nicht wohlthuend. [...] ja, in eben dem Grade, als die magnetische Kur anschlug, erfüllte sie mich mit Abscheu und Alban wurde mir mit jedem Tage verhaßter. [...] seitdem Alban hier ist, denke ich öfter als je an meinen dänischen Major, von dem ich vorhin erzählt habe, denken muß. – Jetzt, eben jetzt, als er so höhnisch so wahrhaft diabolisch lächelte, und mich mit seinen großen pechschwarzen Augen anstarrte, da stand der Major ganz vor mir – die Ähnlichkeit ist auffallend. (SW 2/1, S. 203–204.)

Außer diesen äußeren Ähnlichkeiten scheinen beide ohne Probleme durch verschlossene Türen zu gehen. Durch diese Spiegelungen fällt von dieser Erzähleinlage auch auf die Haupthandlung ein diabolisches Licht. Über den Major wisse man wohl, dass „vor vielen Jahren einmal im Sturm auf der See der böse Feind zu ihm getreten, und ihm Rettung aus der Todesnot, so wie übermenschliche Kraft allerlei Wunderbares zu wirken verheißten, welches er denn angenommen und sich dem Bösen ergeben habe“. (SW 2/1, S. 183.) So steht von Alban geschrieben, dass er sich „dem Mesmerismus mit Leib und Seele ergeben“ hat. Diese Spiegelungen, die den ganzen Text durchfechten, scheinen die Furcht des Barons zu verstärken, in Alban in Wahrheit mit einem in beiden verkörperten Dämon zu tun zu haben. Auch die temporale Anlage der gesamten Erzählung stützt mit ihrer Zahlenmagie eine übernatürliche Lesart. Die

¹⁷³ Ebd.

Begegnung mit dem Major, das Treffen der Punschgesellschaft, wo Alban zum ersten Mal im Text auftritt, und der Tod des Barons fallen auf einen neunten September. Durch vierfachen Tod spricht der Ausgang der Geschichte für eine Berechtigung von Dämonenfurcht und für Zurückhaltung gegenüber dem Magnetismus. Mit dem Tode Ottmars scheint sich sogar auch der Vollzug der Strafe zu bestätigen, die der Vater für die Neugier nach illegalem Wissen bzw. die Überschreitung des Erkenntnistabus angekündigt hatte.¹⁷⁴

2. 4. Magnetismus als illegale Machtausübung

Margarete Kohlenbach vertritt die These, dass Hoffmann in seiner Erzählung *Der Magnetiseur* die romantische Vereinigungsmetaphorik zwischen Menschen und Natur bzw. die romantischen Auffassungen über Liebe kritisiert, weil dieser Vereinigung ein Herrschaftsverhältnis zugrunde liegt. In diesem Verhältnis geht es um die Unterdrückung der Frau durch Männer und die der Natur durch den Geist und Willen der Menschen. Meine Arbeit ergänzt durch andere Perspektiven Kohlenbachs These und bietet auch neue Erklärungen für Hoffmanns Kritik der frühromantischen Philosophie.

Hoffmanns Erzählung *Der Magnetiseur* beinhaltet intertextuelle Bezüge zu den zeitgenössischen naturphilosophischen Schriften über die Mesmersche Therapie. Sein Werk spiegelt eindeutige Einflüsse von Schuberts *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften* wider. Bei der Darstellung des somnambulen Schlafs und der Ohnmacht Maries werden dem Leser fast wortwörtlich die Phasen der magnetischen Zustände Kluges vor Augen geführt. Hier sieht man also einen Hinweis auf ein medizinisches und kulturelles Wissen und auf konkrete Werke der Naturphilosophen. Die ineinander verstrickten Rahmen- und Binnenerzählungen in Hoffmanns Werk künden vom Kampf der Geschlechter mit unlauteren Mitteln. Alban tritt erst in der Geschichte auf, als Marie ohnmächtig wird. Mit dieser Szene erfährt der Leser die verborgene Abhängigkeit einer jungen Frau von einem starken Mann. Gotthilf Heinrich Schubert schreibt in seinen *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* 1808 über dieses Verhältnis: „Reizbare und kränkliche Personen vom andern Geschlecht, besonders solche, welche an unheilbaren

¹⁷⁴ Ebd., S. 218.

Nervenkrankheiten leiden, sind zum Magnetisieren am schicklichsten, weil dieses zugleich heilsamer auf sie wirkt als alle Mittel.¹⁷⁵ Aber wie er dann später beleuchtet, bringt selbst ein sonst glücklicher Magnetiseur gewöhnlich „in den ersten Tagen nichts anders hervor, als eine gewisse Müdigkeit und Schwere in den Gliedern, und einige Neigung zum Schläfe“.¹⁷⁶ Auch auf den zeitgenössischen Stichen sieht man vor allem Frauen mit somnambulemblick, Frauen in konvulsivischen Krisen, Frauen am Baquet und unter dem Einfluss des Magnetiseurs. Der Magnetiseur ist selbstverständlich ein Mann, der mit seinen Stichen mit Vorliebe auf die Herzgrube der Dame wirkt. Schubert schwärmt in seinem Werk später von der „wunderbaren Sympathie“ zwischen Patientin und Arzt: „Die magnetisch Schlafenden wissen, vermöge dieser Sympathie, um alle Bewegungen, welche der Magnetiseur selbst hinter ihren Rücken vornimmt, ja es scheint zuweilen als ob sie die tiefsten Gedanken desselben erriethen. Zugleich scheint, wie sie dieses selber bezeugen, während jenes Zustandes ihr Wille mit dem des Magnetiseurs nur einer.“¹⁷⁷ Schubert spricht von einer unschuldigen Zuneigung, welche „die Somnambülen an den Magnetiseur und an Alles was sein ist, fesselt“.¹⁷⁸ Die magnetisch Schlafenden verlangten oft nur solches Wasser zu trinken, „welches von ihm vorher berührt war“¹⁷⁹ und schienen „das magnetisirte Wasser immer von dem gewöhnlichen zu unterscheiden“.¹⁸⁰ Schubert berichtet, dass diese Gegenstände eine ähnliche Wirkung ausüben können wie der Magnetiseur selbst. Sie versetzen die Patienten, wenn die Empfänglichkeit auf den höchsten Grad gestiegen sei, in magnetischen Schlaf.¹⁸¹

Die Beziehung zwischen Arzt und Patientin nannte der Romantiker Carl Gustav Carus (1789–1869) „eine Art Vermählung zweier Nervenleben“. In diesem Sinne hat „auch das magnetische Verhältnis etwas mit der Geschlechtsliebe gemein, welche letztere ebenfalls in ihren höchsten

¹⁷⁵ Gotthilf Heinrich Schubert: Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. Dresden 1808, S. 331.

¹⁷⁶ Schubert (1808), S. 331–332. Vgl. Götz Müller: Modelle der Literarisierung des Mesmerismus. In: Franz Anton Mesmer und der Mesmerismus. Wissenschaft, Scharlatanerie, Poesie. Hrsg. v. Gereon Wolters. Konstanz 1988, S. 73.

¹⁷⁷ Schubert (1808), S. 345. Vgl. Müller (1988), S. 73.

¹⁷⁸ Ebd. Vgl. Müller (1988), S. 73.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Ebd., S. 345–346.

¹⁸¹ Vgl. ebd., S. 346.

Stimmungen das Bewußte in das Unbewußte eintaucht".¹⁸² Kluge betont auch, dass für die Rolle des Patienten eine schwächere Frau und für die des Magnetiseurs jemand von außerordentlicher Stärke geeignet seien.¹⁸³ Von den Gegnern des Magnetismus wurde der Verdacht, dass sich unter dem Vorwand eines magnetischen Rappports eine verborgene Liebe versteckt, mehrfach diskutiert. Auch Hoffman greift diese umstrittenen Fragen auf. Alban erscheint im Text als ein „imponierendes Wesen“ mit „feierlichem, sonorem Ton“, Habichtsnase und feurigen Augen. Seine inneren Eigenschaften decken sich mit der Beschreibung Kluges:

Endlich gehört auch Stärke der Seele dazu, um lebendigen Glauben und festen Willen zu haben, und so erst die vollkommene Herrschergewalt, sowohl über dies Heilmittel, als auch über den Kranken, zu erlangen. Mit Unrecht hat man die Wirkung des animalischen Magnetismus für bloß physisch gehalten, und alle (wenn auch nur mittelbar) psychische Einwirkung geleugnet. Ich habe mich durch meine eigene Erfahrung überzeugt, daß der Einfluß der Seele hierbei höchst bedeutend ist. Es bot sich nämlich mir die Gelegenheit dar, bei einer Kranken die magnetische Behandlung von ihrem ersten Beginnen an genau zu beobachten [...]. Aller Mühe und Anstrengung ungeachtet war ich aber nicht vermögend, nur den mindesten Effekt zu veranlassen, dagegen ihr bisheriger Magnetiseur sie durch einen einzigen festen Blick schon aus der Ferne in Krise versetzte. [...] Nach manchem vergeblichen Erneuern, versicherte mich endlich der Magnetiseur, ich würde gewiß wirken, wenn ich nur einmal erst mit recht lebendigem Glauben und festem, despotischen Willen agierte. Kaum that ich dies, so war auch schon die Kranke, ungeachtet alles Dagegenstrebens, in Schlaf versetzt, und ich hatte nun, von diesem Augenblicke an, sowohl sie, als auch dies Heilmittel, völlig in meiner Gewalt.¹⁸⁴

Die Geschichte der wissenschaftlichen Ausbildung Albans und seines Freundes – wie sie bereits im vorigen Kapitel erwähnt wurde – entsprechen auch den Lehrbüchern. Der Bildungsweg Albans schildert den Prozess der Entwicklung des Magnetismus. Er war „früher, und zwar als

¹⁸² Carl Gustav Carus: *Psyche. Zur Entwicklungsgeschichte der Seele*. Reprint nach der 2. Aufl. Pforzheim 1860. Darmstadt 1975, S. 241. Vgl. Müller, S. 73.

¹⁸³ Carl Alexander Ferdinand Kluge: *Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus, als Heilmittel*. Berlin 1811., § 66., S. 96. Vgl. Lindner (2001), S. 149.

¹⁸⁴ Kluge (1811), § 239, 384–386.

noch ganz in der Stille sich nur hie und da die Lehre von dem thierischen Magnetismus fortpflanzte, dem Mesmerismus mit Leib und Seele ergeben" (SW 2/1, S. 195.). Später wandte Alban sich „jedes psychische Medium als der tiefen Idee rein psychisch wirkender Naturkräfte zuwider verwerfend, zu dem sogenannten Barbareiischen Magnetismus oder der älteren Schule der Spiritualisten" (SW 2/1, S. 195.). Letztendlich wurde er von Theobalds lieblicher „Schwärmerei von dem rein psychischen Einflusse unwillkürlich" hingerissen und später hing er „der neueren Schule, die wie die Puysegursche beide Arten verbindet, ganz" (SW 2/1, S. 195.) an.¹⁸⁵

Magnetische Mittel, Elemente und Phasen bekommen in der Erzählung ebenfalls eine wichtige Rolle und sind gleichzeitig Zeuge der Lektüre aus diesem Wissensbereich. Schon während Mesmers Studienzeit in Wien verwendete der Astronom Maximilian Hell Magnete bei der Heilung gewisser Krankheiten. Mesmer, der von der Idee tief beeindruckt war, versuchte auch Magnete anzuwenden. Nach dem verblüffenden Erfolg experimentierte er mit dem Auflegen von Magneten und entdeckte, dass die Magnete auch auf eine immer größere Entfernung wirkten. Schließlich bemerkte er, dass er Heilungen auch mit Hilfe seiner bloßen Hände erzielen konnte, wenn er seine Hände auf die Patienten oder ihre erkrankten Organe richtete. Mesmer schloss daraus, dass er selbst magnetische Kräfte besitzen müsste.¹⁸⁶

Anhand der Analogie zwischen Magnetismus und Elektrizität versuchte er die magnetischen Kräfte durch Elektrizität noch zu verstärken. Mesmer nahm an, er könne durch seinen ihm innewohnenden

¹⁸⁵ Vgl. Unter Schwärmerei versteht man eine Neigung, deren Wirklichkeitsnähe in Zweifel gezogen wird. Das Wort wurde von dem Verb schwärmen gebildet. In der Reformationszeit wurden die überhand nehmenden Sektierer als Schwärmer bzw. als Schwärmegeister bezeichnet. Aus diesem Zusammenhang erhielt das Verb – seit dem 18. Jahrhundert – die Bedeutung 'sich auf wirklichkeitsferne Weise für etwas begeistern'. [In: Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 22. Auflage unter Mithilfe von Max Burgisser und Bernd Gregor völlig neu bearbeitet von Elmar Seebold. Berlin, New York 1989, S. 658–659.] Kant erwähnt diesen Begriff in Beziehung zu seinen Grundgedanken für die Erneuerung der Metaphysik durch transzendente Logik. Der Philosoph betont in seiner Behandlung der Emotionalität die „Gefahr der Schwärmerei, welche ein Wahn ist, über alle Grenze der Sinnlichkeit hinaus etwas sehen, d. i. nach Grundsätzen träumen (mit Vernunft rasen) zu wollen". In: Gerd Irrlitz: Kant-Handbuch. Leben und Werk. Stuttgart, Weimar 2002, S. 371.

¹⁸⁶ Ernst Florey: Franz Anton Mesmers magische Wissenschaft. In: Franz Anton Mesmer und der Mesmerismus. Wissenschaft, Scharlatanerie, Poesie. Hrsg. v. Gereon Wolters. Konstanz 1988, S. 25.

Magnetismus magnetisierbare Gegenstände wie Eisen, aber auch elektrisierbare Gegenstände wie Glas magnetisieren. Er ging davon aus, dass sich das magnetische Fluidum in einem Gefäß speichern lasse – eben wie Elektrizität in Leidener Flaschen oder Kleistschen Flaschen. So entwickelte Mesmer in Paris ein als „baquet“ bezeichnetes „magnetisches Pult“. Er füllte ein Holzgefäß mit Glasscherben und Eisenstückchen und bedeckte diese mit Wasser. Das Gefäß wurde zugedeckt und durch den Deckel wurden rechtwinklig abgebogene Eisenstäbe gesteckt, deren herausragendes Ende zugespitzt war.¹⁸⁷ Er führte auch nasse Seile ein, die den Patienten um Hand- und Fußgelenke gelegt werden konnten.¹⁸⁸ Die „baquets“ waren groß genug, um mehrere Personen behandeln zu können. Die Patienten saßen auf Stühlen rund um die von Mesmer magnetisch aufgeladenen Gefäße, hielten sich bei den Händen und hielten alle die Spitze einer der Eisenstangen gegen ihren Körper. Durch Musik versuchte Mesmer die Wirkung zu erhöhen, indem er während der Séancen auf seiner Glasharmonika spielte. Hundert Jahre vor Mesmers Zeit hatte nämlich Athanasius Kircher, der das Instrument erfunden hatte, die heilende Wirkung der Musik beschrieben. Die Besonderheit dieser musikalischen Behandlung war, dass die Töne durch Reibung von Glas entstanden, genau jener Prozess, der in der Elektrisiermaschine Elektrizität erzeugt. In diesem Fall wurde magnetische Musik erzeugt.

Bei Hoffmanns Werk bekommen die Bewegungen, besonders das Kreisen mit den Armen, eine wichtige Rolle, als Maria in einem ohnmachtsähnlichen Zustand Alban in seinem Zimmer mit unbekanntem Instrumenten und hässlichen Pflanzen, Tieren, Steinen und blinkenden Metallen umgeben sah, „wie er in krampfhafter Bewegung seltsame Kreise mit den Armen und Händen beschrieb“ (SW 2/1, S. 210.). In der Erzählung des Barons wird sogar ein spitzes glühendes Instrument, das bei dem baquetähnlichen Pult verwendet wurde, erwähnt: „Plötzlich sah ich ein spitzes glühendes Instrument in seiner Hand, mit dem er in mein Gehirn fuhr. Über den fürchterlichen Schrei des Entsetzens, den ich ausstieß, erwachte ich, in Angstschweiß gebadet – ich war der Ohnmacht nahe.“ (SW 2/1, S. 184.) Wie diese Beispiele zeigen, ging die Wirkung der Mesmerschen Behandlung in vielen Fällen weit über die Heilung oder

¹⁸⁷ Schon Franklin hat entdeckt, dass Elektrizität aus Spitzen austritt und – wie beim Blitzableiter – eintritt.

¹⁸⁸ Florey (1988), S. 26.

Besserung der Krankheit hinaus. Manche Patienten fielen wirklich in eine Art von Ohnmacht. Die Behandelten schienen nur zu schlafen, sie folgten aber den Aufforderungen des „Meisters“, konnten Fragen beantworten, aufstehen und herumgehen – wie Schlafwandler. Auch Schubert berichtet über ähnliche Erfahrungen:

Das 16jährige Mädchen, das Heinecken¹⁸⁹ fast ein ganzes Jahr lang magnetisirte, und hierdurch vom Tode rettete, hatte öfters, während des magnetischen Schlafs versichert, daß sie nichts mit den Augen sehen könnte. Dennoch stund sie, wie schon erwähnt, mit verschlossenen Augen auf, verrichtete weibliche Arbeiten, schrieb, ja sie gieng sogar aus, wußte auf der Straße immer wo sie war, und erkannte und bemerkte alle Gegenstände die ihr begegneten. Von dem Magnetiseur öfters befragt, wie sie dieses vermöchte, versicherte sie immer, daß sie zwar trotz jenem beständigen Licht vor den Augen, diese nicht gebrauchen könne, daß sie aber alles, was ihr begegnete und in ihrer Nähe wäre, auf eine andre Weise als durchs Gesicht, aber eben so als wenn sie es sähe, wahrnähme, diese Weise selber bliebe ihr übrigens dunkel und unbegreiflich. „Ihr ganzer Körper“ versicherte sie andre Male, sey in jenem angenehmen Zustand „wie von Licht und Wärme durchflossen.“ Diese seltsame Eigenschaft, die sich übrigens bey allen höheren Graden des Somnambulismus findet, wurde bey Heineckens Kranken öfters auf die Probe gestellt. Man verband die ohnehin schon fest verschlossenen Augen noch zum Ueberfluß mit einem Tuch, und dennoch erkannte sie die stillschweigend in das Zimmer hereintretenden Personen sogleich. Besonders wurde der Magnetiseur selber, wenn er so unkenntlich als möglich hereinkam, und von den Anwesenden mit einem fremden Nahmen begrüßt ward, von ihr sogleich erkannt.¹⁹⁰

Diese Zustände wurden als magnetischer Schlaf bezeichnet, mit dem Mesmer eigentlich ein neues Phänomen entdeckte, das heute mit dem Namen Hypnose bezeichnet wird. So lässt sich seine Methode als Heilung durch Hypnose auffassen – wenn auch nicht erklären. Diese

¹⁸⁹ Heinecken war nach den Anmerkungen Schuberts einer „der gelehrtesten und wahrheitsliebenden Magnetiseurs der spätern Zeit, lebt in unsrer Stadt, und seine Versuche stehen in Reils Archiv. Ich werde mich auch häufig auf Heineckens vor einigen Jahren erschienene vortrefliche Schrift berufen, da seine Beobachtungen zu den vollständigsten gehören, die in der neuen Zeit angestellt sind: –“ Hier geht es um eine Schrift Heineckens mit dem Titel *Oeffentlicher Lehrer und Physicus zu Bremen*. In: Schubert (1808), S. 331.

¹⁹⁰ Schubert (1808), S. 338–339.

Heilmethode wurde unter dem Namen Mesmerismus bekannt und führte im Zeitalter der romantischen Medizin zu Mesmers Rehabilitation. Auch heute weiß man nicht, was Hypnose ist; ihre Wirkungen sind immer noch rätselhaft, auch wenn sie in der medizinischen Forschung Einzug gehalten hat. Laut Florey scheint sich hier ein Kreis zu schließen: Die Geschichte der Erforschung von Magnetismus und Elektrizität begann mit einem Konzept der okkulten Kräfte.¹⁹¹ Gerade der Somnambulismus – ein Zustand der Hypnose, den die mesmeristische Behandlung herbeiführte – wurde schließlich in Deutschland anerkannt – zu einer Zeit, als Mesmer die Verfechtung seiner Lehre aufgegeben hatte.

Die mesmeristische Methode wurde – wie auch in Hoffmanns Werk – von Nichtmedizinern erlernt und schaustellerisch ausgenutzt. Der Magnetiseur wurde zum Objekt mystischer Bewunderung und Faszination. Schließlich wurde der Mesmerismus in der Hand von Laien zum Spiritismus. Der mesmeristischen Gruppentherapie entstammt auch das Händehalten bei spiritistischen Séancen, das seine Wurzeln in der missverstandenen Elektrophysik hat. Heute gibt es immer noch öffentlich auftretende Magnetiseure, die sich der modernen Terminologie angepasst Hypnotiseure nennen.¹⁹² 1831 hat eine Kommission der Pariser Medizinischen Akademie den Magnetismus als Therapiemittel anerkannt. Der englische Arzt James Braid führte später, im Jahr 1841, den Begriff Hypnose ein und der Professor der Medizin in Nancy, Henry Bernheim, ließ sein Buch über Suggestion erscheinen. Der Breslauer Physiologe Rudolf Heidenhain schrieb eine Abhandlung mit dem Titel *Der sogenannte thierische Magnetismus*, in der er zu dem Schluss kommt, dass die hervorgerufenen magnetischen Wirkungen dem modernen Hypnotismus entsprechen.¹⁹³

Ein hypnotischer Zustand tritt bei der Magnetisierung Marias, der Patientin Albans, auf. Was Theobalds Therapie, die für Augustes Genesung eingesetzt wurde, vom Rapport zwischen Alban und Maria unterscheidet, versteckt sich im Grund des Einsatzes der magnetischen Methode. Am Ende der Erzählung zeigt Hoffmann deutlich auf, dass Maria offenbar durch die Tätigkeit und Anwesenheit Albans schwach und krank wird. Dieser Unterschied ist ein medizinisch-ethischer. Schon Kluge macht auf

¹⁹¹ Florey (1988), S. 27.

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ Ebd.

die Gefahr aufmerksam, dass durch den eigenen Willen des Magneteurs, der sich auf den Kranken übertragen lässt, sich die Möglichkeit des Missbrauchs ergibt.¹⁹⁴

Eine Hauptregel ist es, den animalischen Magnetismus nie anders, als nur zum alleinigen Zwecke der Heilung anzuwenden. Wer sich desselben aus andern Absichten bedient, sei es nun, um sich selbst, oder Andere dadurch zu überzeugen, oder vielleicht gar, um bloße Neugierde zu befriedigen, der entwürdigt sich und dies Mittel, und treibt mit einer höchst gefährlichen Sache ein Knabenspiel. Er ahnet es nicht, daß er die Person, welche sich zu seinen Versuchen bereitwillig finden läßt, sehr leicht in das größte Elend versetzen und ihre Gesundheit für immer untergraben kann [...].¹⁹⁵

Der Magnetiseur ist also durchaus imstande, seinen Willen bei den Patienten durchzusetzen. Mittels seines bloßen Willens vermag er beinahe Alles über seinen Kranken, wenn dieser Wille nur das Gute bezweckt. Sein böser Wille wirkt auf den Patienten aber widrig und löst solche Reaktionen aus wie: Abscheu, Schaudern, Angst, Beklemmung, Erstarrungen und Lähmungen.¹⁹⁶

Auf die Gefahren dieses Wissens macht auch Schubert aufmerksam, indem er behauptet: „Doch lese man nur die Schriften eines der würdigsten Magneteurs der damaligen Zeit, des älteren Gmelin, und man wird finden, wie die besseren Anhänger jener neuen Entdeckung schon damals über den Misbrauch derselben dachten.“¹⁹⁷ Später fügt er noch

¹⁹⁴ Lindner (2001), S. 150.

¹⁹⁵ Kluge (1811), § 282, S. 439. Vgl. Kluge zitiert noch Hufeland zu diesem Problem: „Wir kennen weder das Wesen dieser wunderbaren Kraft, noch ihre Grenzen. Aber Alles zeigt uns, daß sie in die Tiefen des Organismus eingreift und das innerste Leben des Nervensystems, ja selbst das Geistige zu afficiren und aus seinen gewöhnlichen Verhältnissen zu setzen vermag. Wer also sich dieser Kraft zu bemächtigen und sie zu handhaben unternimmt, der unternimmt wahrlich ein kühnes Wagestück, – vielleicht den größten Eingriff in die höheren Gesetze der Natur, der möglich ist – und dies bedenke er wohl. Nie muß er ohne Schüchternheit, ohne tiefe Ehrfurcht vor dem unbekanntem Wesen, mit dem er zu spielen wagt, und am wenigsten ohne Reinheit des Gemüths, dies Heiligthum betreten. Nie darf man also aus Vorwitz gesunde Menschen magnetisiren. Es ist schon eine der allgemeinsten Regeln der Heilkunst überhaupt, daß jede, auch die unbedeutendste, Arznei für einen Gesunden schädlich sei, – wie viel mehr muß dies von einem Agens gelten, das vielleicht das stärkste unter allen ist!“ Kluge (1811), S. 440–441.

¹⁹⁶ Kluge (1811), § 160, S. 228–229. Vgl. auch Lindner (2001), S. 150.

¹⁹⁷ Schubert (1808), S. 327.

hinzu, dass er nicht von einem noch schlimmeren Missbrauch jener Entdeckung sprechen wolle, „welchen die Verdorbenheit und Sittenlosigkeit der Zeit und der Gegenden, in welchen man zuerst Gebrauch davon machte, alsbald herbeyführte“.¹⁹⁸

Laut Kluge und Schubert ist der Magnetismus ein Wissen höherer Art und die moralischen Kriterien entscheiden, ob es sich um einen Arzt oder um einen Magier handelt. Bei Hoffmann erscheint der Magnetismus als Herrschaft, als eine Ausübung der Machtgier über die Patienten, des Mannes über die Frau und nach der romantischen Symbolisierung auch des Geistes über die Natur. Das Motiv der illegalen Machtausübung und des Machtmissbrauchs wird in Hoffmanns Erzählung behandelt. Auf diese Unterjochung antworten die Somnambulen mit Schauer und Angst – wie auch in Lehrbüchern dargestellt wurde. Im magnetischen Zustand erfüllen sie die Rolle des passiven, machtlosen und hypnotisierten Opfers und gehorchen und folgen dem Herrscher und seinem Wunsch blind und willenlos. Dieser Schauer wird auch bei der Darstellung des magnetischen Zustandes im Falle des Barons erwähnt.

[...] so konnte ich [Baron] mich doch eines gewissen innern Schauers nicht erwehren und unerachtet ich die ganz besondere Zuneigung, die der Major mir allein vor allen andern bewies, mit getreuer Anhänglichkeit erwiderte, so mischte sich doch in mein Gefühl für den sonderbaren Mann ein unbegreifliches Etwas, das mich unaufhörlich verfolgte, und das ich mir selbst nicht erklären konnte. Es war, als würde ich von einem höhern Wesen gezwungen, treu an dem Mann zu halten, als würde der Augenblick des Aufhörens meiner Liebe auch der Augenblick des Untergangs sein. (SW 2/1, S. 183.)

Im Falle von Auguste wird eher das Bild einer Art Erstarrung und Lähmung vorgeführt, indem sie gar nicht mehr sprechen konnte, „nur eine Bewegung der Lippen zeigte, daß sie sprechen wollte, und wie durch irgend eine äußere Einwirkung daran verhindert würde [...]. Theobald war nun ihr Gebieter“ (SW 2/1, S. 198, 200.). Maria nennt Alban zum einen

¹⁹⁸ Laut Schubert werde man von selber einsehen, wie wenig derselbe mit dem Magnetismus zusammenhangen habe, wie wenig er diesem selber zuzuschreiben sei. In: Schubert (1808), S. 328. Vgl. S. 330–331.

ihren „Herrn und Meister“, zum anderen fürchtet sie aber, dass der Wunderdoktor versuche, sie „zu seiner Sklavin zu fesseln“ (SW 2/1, S. 209, 210.). In ihrem Brief stellt sich heraus, dass Maria gegen ihren Willen die Befehle Albans befolgen musste.

So wie Alban überhaupt in seiner Bildung, in seinem ganzen Betragen, eine gewisse Würde, ich möchte sagen, etwas Gebietendes hat, das ihn über seine Umgebung erhebt, so war es mir gleich, als er seinen ernsten durchdringenden Blick auf mich richtete: ich müßte alles unbedingt tun, was er gebieten würde [...]. (SW 2/1, S. 208.)

Die Unterdrückung vollzieht sich mit der „Waffe“ des Magnetismus. Diese Waffe benutzte der Major, der als ein übermenschlicher Herr aus einer göttlichen Perspektive zu einem zum Knecht herabgewürdigten Menschenkind spricht: „Armes Menschenkind, erkenne deinen Meister und Herrn! – was krümmst und windest du dich in deiner Knechtschaft, die du vergebens abzuschütteln strebst? – Ich bin dein Gott, der dein Innerstes durchschaut, und alles was du darin jemals verborgen hast oder verbergen willst, liegt klar vor mir in besonderem Glanze erleuchtet.“ (SW 2/1, S. 184.) Albans mystische und pantheistische Vorstellung über den Magnetismus und über die Natur scheint seine Herrschaft zu legitimieren, indem er ausdrückt: „Marie ganz in mein Selbst zu ziehen, ihre ganze Existenz, ihr Sein so in dem meinigen zu verweben, daß die Trennung davon sie vernichten muß, das war der Gedanke, der, mich hoch beseeligend nur die Erfüllung dessen aussprach, was die Natur wollte.“ (SW 2/1, S. 216.) Die Herrschaft des Stärkeren über das „unterjochte fremde Geistige“ gilt für Alban als legitim, weil es die Natur so wollte. Diese Relation erfülle demnach eine naturgegebene Hierarchie. Diese Vergöttlichung des eigenen Ichs bei Alban hat die psychische Kontrolle der Frau zum Ziel. Maria wird in ihrem Wollen, Denken und Fühlen durch den Willen des Magnetiseurs beeinflusst und bestimmt.¹⁹⁹

Mit der Einflussnahme Albans werden auch Marias Märchenerlebnisse wiederbelebt, indem sie sich unter Albans Wirkung in die Märchenwelt ihrer Kindheit versetzt fühlt. Der Unterschied bei diesen Erlebnissen liegt aber darin, dass sie selbst den Verwandlungen

¹⁹⁹ Vgl. auch Kohlenbach (1991), S. 221.

durch einen Zauberer unterliegen soll. Sie findet sich in einem Zustand, in dem sich die Grenzen zwischen Realität und einer imaginären Märchenwelt verwischen.

Alles kam mir verändert vor. – [...] Zuweilen hatte alles um mich herum, leblose Dinge, Stimme und Klang, und neckte und quälte mich mit wundersamen Zungen; seltsame Einbildungen rissen mich heraus aus dem wirklichen Leben. Kannst Du es Dir denken, Adelgundchen, daß die närrischen Kindermärchen vom grünen Vogel, vom Prinzen Fakardin von Trebisond und was weiß ich sonst, die uns Tante Klara so hübsch zu erzählen wußte, nun auf eine für mich schreckbare Weise ins Leben traten, denn ich selbst unterlag ja den Verwandlungen, die der böse Zauberer über mich verhängte – ja, es ist wohl lächerlich zu sagen, wie diese Albernheiten so feindselig auf mich wirkten, daß ich zusehends matter und kraftloser wurde [...]. (SW 2/1, S. 206.)

Dieser Zustand deckt sich mit der Symptomatik einer Nervenkrankheit, die in vielen romantischen Erzählungen und Romanen als beliebtes Motiv thematisiert wurde. Diesen magischen, halluzinatorischen Akt der Lektüre haben Tiecks *Phantasia*-Märchen fast alle zum Gegenstand. Zu Beginn der Binnengeschichte im Werk *Der blonde Eckbert* lernt die Hauptfigur, Bertha, lesen. Ihre Fantasien, die sie besonders beschäftigten, wurden von ihrem Vater als Müßiggang abgewertet, aber in ihrem Leben bekommen sie eine neue Rolle und geben ihr eine deutliche Richtung. Ihre Träume werden durch wunderbare Lektüren ernährt, aus denen sie sich ganz besondere Vorstellungen von der Welt und den Menschen bildete. Die Geschichten der alten geschriebenen Bücher öffneten die alltägliche Kinderwelt in Fantasiewelten: „Ich hatte auch von Liebe etwas gelesen, und spielte nun in meiner Fantasie seltsame Geschichten mit mir selber.“ (TS, S. 135.) Sie bricht dann auch auf, um ihren Fantasien zu folgen und während ihrer märchenhaften Wanderungen „den schönsten Ritter von der Welt“ (TS, S. 135.) zu finden, der im blonden Eckbert Gestalt annehmen wird.

Ähnlich führt Arnim die Initiation seiner Isabella von Ägypten auf ihre vom Vater geerbten Schriften zurück. Diese Lektüren wecken ihren Wunsch nach Verwandlung in ein Gebilde der Fantasie, sie möchte gerne ein Gespenst werden.²⁰⁰ Diese Sätze kann man aber auch als

²⁰⁰ Vgl. Kremer (1997), S. 47.

Selbstreflexion Arnims und Tiecks lesen, die sich selbst porträtiert haben, indem der Autor phantastische Geschichten mit sich spielt, sich zum Phantasma verflüchtigt und seine Figuren gleichzeitig ins Leben ruft. In diesem Sinne spricht auch Novalis über den größten Zauberer: „Der *größte Zauberer* würde der seyn, der sich zugleich so bezaubern könnte, daß ihm seine Zaubereyen, wie fremde, selbstmächtige Erscheinungen vorkämen – Könnte das nicht mit uns der Fall seyn.“ (NSW, Bd. II., S. 612.)

Die erwähnten Erscheinungen laufen aus der Perspektive des Autors als Zauberer zusammen, diese Zauberkunst wird aber auch vom Leser verlangt. Von dieser Seite kann man Albans Tätigkeit und Zauberei mit einer des romantischen Schriftstellers vergleichen. Dass die Fantasiewelt in die Wirklichkeit tritt und leblose Dinge für Maria Klang und Stimme bekommen, erscheint als Einlösung des romantischen Topos, die lebendig-geistige Natur wird zum Teil eines Leidens, das durch den Romantiker Alban hervorgebracht wird.²⁰¹

Alban nutzt seine 'Zauberkraft' zur Verknüpfung einer Rettungsvorstellung mit einem Bild seiner Person. Er beeinflusst die Träume Marias so, dass bei ihr der Eindruck entsteht: Alban in der Gestalt eines guten Zauberers löse alle bösen Zauber und deshalb sei sie Alban dafür mit ihrem Leben verpflichtet.

Das Besondere ist aber, daß in meinen Träumen und Erscheinungen immer ein schöner ernster Mann im Spiele war, der, unerachtet seiner Jugend mir wahrhafte Ehrfurcht einflößte, und der bald auf diese, bald auf jene Weise, aber immer in langen Talaren gekleidet, mit einer diamantnen Krone auf dem Haupte, wie der romantische König in der märchenhaften Geisterwelt erschien und allen bösen Zauber löste. Ich mußte ihm lieb und innig verwandt sein, denn er nahm sich meiner besonders an, und ich war ihm dafür mit meinem Leben verpflichtet. Bald kam er mir vor wie der weise Salomo, und dann mußte ich auch wieder auf ganz ungeheimte Weise an den Sarastro in der Zauberverflöten denken, wie ich ihn in der Residenz gesehen. – Ach, liebe Adelgunde, wie erschrak ich nun, als ich auf den ersten Blick in Alban jenen romantischen König aus meinen Träumen erkannte. (SW 2/1, S. 207.)

Nach dieser Erkenntnis übernimmt Alban als Arzt selbst die Machtposition. Aus den Übereinstimmungen in seinem Brief – in dem er über sich

²⁰¹ Kohlenbach (1991), S. 223.

selbst als „König der Geister“ (SW 2/1, S. 213.) schreibt, der der Magnetiseur sei – wird deutlich, dass Alban sich selbst der Frau als übernatürlichen und übermächtigen Retter suggeriert.²⁰² In Marias Trauminhalt über den mit magischen Kräften ausgesetzten romantischen Herrn spiegelt sich die Herrschaftsposition eines Königs wider, die Albans Theorie vom Herrschaftsrecht der geistig Starken entspricht. Aber das Bild, das Alban über sich selbst in Marias Inneres projiziert, beschränkt sich nicht nur auf den romantischen jungen Helden, sondern es vermittelt auch die Gestalt des „in der Glorie der beherrschenden Macht“ erstrahlenden „Meisters“ (SW 2/1, S. 217.).

Nicht nur die Bilder von Herr und Knecht sind Maria vorgegeben, sondern auch die Rolle der Frau und des Herrn. Albans zufolge habe die Natur das Weib „in allen seinen Tendenzen passiv“ (SW 2/1, S. 217.) organisiert. Das „willige Hingeben, das begierige Auffassen des fremden außerhalb Liegenden, das Anerkennen und Verehren des höhern Prinzips“ sei es, „worin das wahrhaft kindliche Gemüt besteht, das nur dem Weibe eigen“ (SW 2/1, S. 217.). Für ihn sei die höchste Wonne, dies „ganz zu beherrschen, ganz in sich aufzunehmen“ (SW 2/1, S. 217.). Mit der Rolle eines Kindes identifizierte sich auch Maria in ihrem Brief: „nicht ohne seinen Meister darf das Kind sich in die Stürme der Welt wagen“ (SW 2/1, S. 209.). Wenn sie Zweifel gegen ihren Meister hatte – wie solche Gedanken, dass Alban sie künstlich umstricken und unter dem Schein des heiligen Wunders irdische Liebe in ihrem Innern entzünden wolle –, stieg Albans Gestalt vor ihren geistigen Augen auf, „zürnend und drohend“, dass sie ohne ihn sich hinauswagen wolle aus dem Kreise, den er ihr beschrieben, „wie ein böses Kind, das, des Vaters Warnung vergessend, hinauslaufe aus dem friedlichen Garten in den Wald, wo feindliche Tiere blutgierig hinter den grünen anmutigen Büschen lauern“ (SW 2/1, S. 209–210.).

2. 5. Vereinigungsmodell unter dem Vorwand einer magnetischen Heilmethode

Bei der detaillierten Darstellung der verschiedenen magnetischen Phasen lässt sich eine intertextuelle Beziehung zu den Lehrbüchern Kluges und Schuberts entdecken. Kluge teilt nämlich die magnetischen Zustände in

²⁰² Vgl. ebd., S. 223.

sechs Stufen ein, die jeweils aus einem Wach- und Schlafzustand bestehen. Die verschiedenen Stufen der jeweiligen magnetischen Zustände folgen ohne Auslassung aufeinander. Diese Ordnung der unterschiedlichen Grade des magnetischen Schlags wird bei Kluge detailliert dargestellt. Die erste Stufe ist der Grad des Wachseins. In diesem rein physisch-magnetischen Zustand erscheint das Gefühl erhöhter Wärme, aber die Sinnenwelt bleibt unverändert in der Sphäre des Gewöhnlichen. Im zweiten Grad der bloß gestörten Sinnlichkeit, im Zustand des Halbschlafs entzieht sich nur das Auge der Herrschaft des Willens. Dann trifft der eigentliche magnetische Schlaf ein. Dieser Grad der Versunkenheit wird auch als unvollkommene Krise bezeichnet wegen der oft eintretenden Wendung zum Guten. Im vierten Grad des Erwachens innerhalb des magnetischen Schlags spricht man über den Zustand des einfachen Somnambulismus. In dieser vollkommenen Krise befindet sich der Patient im Zustand des Schlafwachens und Schlafwandeln mit Bewußtsein und Äußerungsvermögen, gekennzeichnet durch den magnetischen Rapport mit der Außenwelt und vorzüglich mit dem Magnetiseur. Der Somnambule nimmt keine Erinnerung aus diesem und den folgenden Zuständen in das gewöhnliche wache Leben mit hinüber. Im fünften Grad des erhöhten, hellsehenden Bewusstseins tritt der Patient in den sogenannten Hochschlag (Clairvoyance) mit Sinnesverlegung und mit innerer Schau des eigenen Körpers und auch des Körperinnern von Menschen, mit denen der Magnetisierte in Rapport gebracht wird. Der Kranke kann seine Krankheit genau beschreiben und ist auch fähig, eine Voraussage seines Krankheitsverlaufes zu bieten. Die sechste Stufe sichert dem Somnambulen den Zustand des Heraustretens in eine höhere Verbindung mit der gesamten Natur. Raum- und Zeitgrenzen werden in dieser Ekstase überwunden. Der Magnetisierte nimmt Dinge wahr, die in der Vergangenheit, in der Zukunft und in der Ferne verborgen sind. Im siebten Grad passiert eine Entzückung. Der Patient sinkt ohne jegliche Erinnerung in sich selbst zurück, weshalb alle Eigenheiten dieses Zustands unbekannt bleiben.²⁰³

Kluge beschreibt den sechsten Grad an einer anderen Textstelle als Stufe der allgemeinen Klarheit. Der Brief Marias entstand wahrscheinlich im Zustand des sechsten Grades, also in einem Zustand der 'allgemeinen

²⁰³ Vgl. Kluge (1811), § 80–87., S. 108–114. bzw. § 89–166., S. 116–245.

Klarheit'.²⁰⁴ Dieser Zustand äußert sich in allgemeinem Wohlbefinden, aber auch in einer innigen Verbindung mit dem Magnetiseur, wie Kluge berichtet.²⁰⁵

In dem Zustande dieses sechsten Grades lebt der Mensch ein kräftiges und gehaltvolleres Leben als sonst. Der Körper scheint dem Geiste aufs innigste angeeignet und mit ihm zur reinsten Harmonie verschmolzen zu seyn. Allem Größern, Sinnlichen ist er entrückt und in den Zustand einer ruhigen, ernsten und höhern Selbstbetrachtung versetzt. Das Gefühl des höchsten Wohlbefindens und der Reinheit des Gemüths schafft ihm einen schönen Frieden der Seele, welcher durch den ganzen Körper sich ausdrückt und dem Menschen das Ansehen eines verklärten Wesens giebt. [...] Der [...] zur innern Klarheit gelangte Kranke durchbricht beim sechsten Grade die Hülle äußerer Dunkelheit und tritt in eine höhere Beschauung der gesammten Natur (§. 85.). Mit einer ungewöhnlichen Deutlichkeit durchblickt er oft das Verborgene in der Vergangenheit, das Ferne und Unbekannte in der Gegenwart, und das in seinen Keimen noch schlummernde Zukünftige. [...] Fragt man ihn, wie er zu diesem Wissen gelange, so antwortet er gewöhnlich, es wäre, als sage es ihm Jemand, oder auch, er empfände es mittelst der Herzgrube.²⁰⁶

In diesem Zustand der 'allgemeinen Klarheit' beschreibt Maria den Ablauf ihrer Krankheit und ihre Gefühle im magnetischen Rapport. Sie erzählt von als Erscheinungen des sechsten Grades beschriebenen Fähigkeiten: „Denke einmal, liebe Adelgunde, ich träume jetzt oft: ich könne mit geschlossenen Augen, als sei mir ein anderer Sinn aufgegangen, Farben erkennen, Metalle unterscheiden, lesen u.s.w., sobald es nur Alban

²⁰⁴ „Im sechsten Grade tritt der Kranke wieder aus sich heraus und in eine höhere Verbindung mit der gesammten Natur. Die bei der Selbstschauung vorhandene Klarheit breitet sich aus über das Nahe und Ferne, im Raume und in der Zeit, daher auch dieser Zustand der Grad der allgemeinen Klarheit (auch wohl *Ecstase*, oder *Desorganisation*) genannt wird. Von allem Kleinlichen, Irdischen ist der Kranke abgezogen und zu größern und edlern Gefühlen gesteigert; höchste Ruhe, Unschuld und Reinheit, die aus seinem ganzen Wesen hervorgehen, geben ihm das Ansehen eines Verklärten, und in einer höhern Mundart spricht gleichsam ein Geist aus ihm. Die Verbindung mit dem Magnetiseur ist so innig, daß der Kranke die Gedanken desselben auf das genaueste weiß und seinem bloßen Willen gehorcht. Das Gefühl dieses Zustandes soll an Seligkeit grenzen.“ In: Kluge (1811), § 85., S. 112–113.

²⁰⁵ Lindner (2001), S. 155.

²⁰⁶ Kluge (1811), § 162, S. 238. und § 148, S. 212–213. Vgl. § 148–166., S. 212–245. Vgl. auch Lindner (2001), S. 155.

verlange; ja oft gebietet er mir, mein Inneres zu durchschauen und ihm Alles zu sagen, was ich darin erblicke, und ich tue es mit der größten Bestimmtheit [...]” (SW 2/1, S. 208.).

Diese Fähigkeiten erscheinen laut Schuberts Aufzeichnungen im Allgemeinen bei den Patienten im Somnambulen Zustand.²⁰⁷ Er beschreibt den Fall einer vor wenigen Jahren in einer berühmten Universitätsstadt magnetisierten „junge[n] Bäuerin, die von der innern Beschaffenheit ihres Körpers auch nicht den mindesten Begriff hatte, beschrieb dem Magnetiseur alle innre Theile der Brusthöhle und des Unterleibes auf eine zwar bildliche, aber leicht verständliche Weise.”²⁰⁸ In seinem Buch erwähnt er im Weiteren einen Versuch, in dem ein Brief an der Herzgrube mit geschlossenen Augen – wie im Falle Marias – von dem Magnetisiererten gelesen wurde: „Ich will hier nicht einmal jener räthselhafteren Versuche gedenken, die übrigens von einigen sehr glaubwürdigen Aerzten aufgeführt werden, wozu jener gehört, wo ein in die Gegend der Herzgrube gehaltner Brief von der magnetisch Schlafenden gelesen wurde, welcher Versuch auch neuerlich in der Nähe von Jena von einigen verdienstvollen Männern wiederholt ist.”²⁰⁹ Maria berichtet über die durch die Anwesenheit des Magnetiseurs hervorgerufenen Zustände und über

²⁰⁷ Marias Erfahrungen und Gefühle – besonders das Motiv, dass sie an das Geschene als an Träume erinnert und durch den Magnetiseur denkt und handelt bzw. sich im Zustand des gewöhnlichen Bewusstseins befindet – scheinen aber auch mit den Erscheinungen im vierten Grad, im einfachen Somnambulismus verwandt zu sein: „Erwacht der Mensch, nicht aber aus jenem Schlafe, sondern innerhalb desselben, so kehrt ihm das Bewußtseyn, wie aus einem verworrenen Traume, zurück, und er fühlt sich und seinen Zustand wieder deutlich. Er ist schlafend, im Schlafe aber wachend, und nun in so fern des Schlafes Meister, daß er ihn zwar nicht zu tilgen vermag, doch aber davon nicht beschränkt ist, sondern aus sich herausgehen und sich äußern kann. [...] Diese seine Abhängigkeit bezieht sich vorzüglich auf den Magnetiseur, durch welchen er gewissermaßen empfindet, denkt und handelt, und der gleichsam ein neues Organ für ihn ist, durch welches er mit den Außendingen wieder in eine ganz eigenthümliche Verbindung gesetzt wird. Weit abgesehen, daß ihm der Verlust seiner Freiheit schmerzhaft und die Abhängigkeit von seinem Magnetiseur drückend seyn sollte, so ist ihm dies Verhältniß gerade höchst angenehm. Er dünkt sich in der Nähe desselben, wie in einer Gegend, in welcher er gern lebt und athmet, und, von ihm entfernt, in eine Wüste hinausgestoßen, verlassen und von den Gefühlen des Heimwehs geplagt. [...] Von dem vorhergehenden Grade unterscheidet sich dieser durch das vorhandene Bewußtsein und Äußerungsvermögen, so wie auch durch das eigenthümliche Verhältniß der Verbindung mit der Außenwelt, und von den nachfolgenden Graden dadurch, daß das Bewußtseyn hier nur das gewöhnliche, dort aber erhöht ist.” In: Kluge (1811), §83, S. 110–111.

²⁰⁸ Schubert (1808), S. 339.

²⁰⁹ Ebd.

einer Vision ähnliche Träume, bei deren Beschreibung sich Alpträume und magnetische Traumzustände vermischen. Diese Phase Marias steht aber am Ende einer magnetischen Kur, die in der Erzählung Hoffmanns sehr detailliert dargestellt wird, auch wenn der Leser diese Beschreibung nur in Form eines Rückblicks und in umgekehrter Reihenfolge erfährt.

Die erste Stufe der Kur besteht aus einem Wachzustand, auf den der Zustand des Halbschlafs folgt. Bei Hoffmann erscheinen diese Zustände für den Leser fast unmerklich und auf zweideutige Weise. Aber beim genaueren Lesen wird man darauf aufmerksam, dass Maria am Anfang des Gesprächs oft gähnt und schläfrig ist. Ihre Schläfrigkeit fällt auch anderen auf. Sie, „in ihren Shawl fest eingewickelt, schien mit halbgeschlossenen Augen sich des Einschlummerns nicht mehr erwehren zu können“ (SW 2/1, S. 178.). Erst im Brief Albans wird berichtet, dass dieser Zustand dem magnetischen Halbschlaf entspricht. Alban stellt die Geschehnisse als die Aufnahme eines magnetischen Kontakts dar, indem Marias Schläfrigkeit als Übergang von der ersten in die zweite Phase, von einem Wachzustand in den Halbschlaf zu deuten ist.²¹⁰ Obwohl er sich von dem Guten des Barons entfernte, blieb er Marien geistig nah.²¹¹ Die erwähnten Symptome entsprechen der Darstellung Kluges, der als dritten Grad der Kur den magnetischen Schlaf bezeichnete. Die Vorzeichen dieses Zustandes sind eigentlich mit den Symptomen der ersten beiden Zustände identisch: „[...] fängt gewöhnlich mit allen Zeichen einer eintretenden Schläfrigkeit an. Ein öfteres Gähnen, Dehnen und Recken des Körpers, Schwerwerden der obern Augenlieder, Unvermögen, dieselben aufgeschlossen zu erhalten, kündigen denselben an. Nun erfolgt mehrenteils ein tiefer Seufzer; nach diesem schließen sich die Augen gänzlich, und es entsteht ein schlafähnlicher Zustand, in welchem der Kranke aller Empfindung und alles Bewußtseyns beraubt zu seyn scheint.“²¹² Über diese Zustände

²¹⁰ Vgl. Kluge schreibt über diesen zweiten Grad: „Der Kranke empfindet eine Schwere in den Augenliedern und einen unwiderstehlichen Drang, sie zu schließen. Erfolgt letzteres, so scheinen sie ihm wie einander geleimt, und es ist ihm nun während der ganzen magnetischen Einwirkung völlig unmöglich, sie von selbst wieder zu öffnen. Durch die übrigen Sinne, die sogar bisweilen erhöht sind, ist indeß der Kranke mit der Außenwelt noch fortwährend in Verbindung (§. 81.), und weiß demnach Alles, was um ihn vorgeht [...]“ In: Kluge (1811), §94, S. 120. und Lindner (2001), S. 153.

²¹¹ Vgl. SW 2/1, S. 209, 217.

²¹² Kluge (1811), § 98., S. 125. Vgl. Lindner (2001), 153–154.

berichtet auch Schubert in seinen *Ansichten* und dadurch bestätigt er auch gleichzeitig die verschiedenen und voneinander trennbaren Stufen der magnetischen Heilmethode.

Der Zustand des eigentlichen Somnambulismus selber, tritt Anfangs mit jenen Zeichen ein, die dem gewöhnlichen Schlaf, besonders nach einer Anstrengung vorausgehen. Die Glieder sinken ermattet, die Augenlieder können nicht mehr offen gehalten werden. Endlich schließen sich die Augen, gemeiniglich mit einem tiefem [sic] Odemholen. Der Gefühl- und bewußtlose Zustand, welcher jetzt zuerst eintritt, ist dem gewöhnlichen Schlaf sehr ähnlich. Er dauert zuweilen nur Minuten, zuweilen Stunden. Während desselben fragt man die Kranken eben so vergeblich als natürlich Schlafende. Wenn aber nach einer mehr oder minder langen Dauer dieses Zwischenzustandes abermals ein tieferes Odemhohlen bemerkt wird, wenn jetzt sich auf einmal die Gesichtszüge ungemein erheitern, und alle Mienen eine gewisse hohe geistige Spannung verrathen, ist gewöhnlich der eigentliche Somnambulismus eingetreten. Die Kranken beantworteten nun alle ihnen vorgelegte Fragen mit einer Klarheit und Lebhaftigkeit des Geistes, die man sonst nie an ihnen bemerkte. Sie beschreiben ihren Zustand selber als den seeligsten den sie jemals erfahren. [...] Dieser Zustand geht zuletzt wieder in einen ähnlichen, von dem gewöhnlichen Schlaf nicht mehr unterscheidbaren über, als der zu Anfang war, aus welchem nundie [sic] Kranken erwachen. Zuweilen sahe aber auch Heinecke statt des Erwachens, nun jenen noch mehr exaltirten Zustand eintreten, den er Doppelschlaf nannte [...].²¹³

Die Krise im Falle von Maria wurde von Alban induziert, wie es aus seinem Brief hervorgeht. Die magnetische Kur beginnt offenkundig mit dem Erscheinen des Magnetiseurs, der seinen Blick auf Maria heftete, „mit feierlichem sonoren Ton“ sprach, „und es zuckte durch ihre Nerven“ (SW 2/1, S. 201.). Dann „faßte er ihre Hand“ (SW 2/1, S. 201.). Anhand der Beschreibung Kluges ist „[e]in mit Festigkeit auf die Augen des Kranken gerichteter Blick (das Figiren der Augen) [...] ebenfalls vermögend, augenblicklich den magnetischen Schlaf herbeizuführen“.²¹⁴

Der Baron war ebenso wehrlos gegenüber dem Major, als er ihn beim Schlaf und scheinbar und vermutlich im Traum aufsuchte, die starrenden Augen und die Berührung mit der Hand waren wieder Begleiter der

²¹³ Schubert (1808), S. 332–333.

²¹⁴ Kluge (1811), § 244, S. 390. Vgl. § 130., S. 182–183. Vgl. auch Lindner (2001), S. 154.

Erscheinung: „Es war [...], als ich lebhaft, als geschähe es wirklich, träumte, der Major öffnete leise meine Tür, käme langsam an mein Bette geschritten und lege, mich mit seinen hohlen schwarzen Augen auf eine furchtbare Weise anstarrend, die rechte Hand auf meine Stirn über die Augen, und doch konnte ich ihn vor mir stehen sehn [...] ich war der Ohnmacht nahe“ (SW 2/1, S. 184.).

Entsprechend Kluges Behauptung bekommen in der Erzählung auch die Magnetisierten einen gewissen Einblick in die Absicht des Magneteurs.

– Ich ächzte vor Beklemmung und Entsetzen – da sprach er mit dumpfer Stimme: »Armes Menschenkind, erkenne deinen Meister und Herrn! – was krümmst und windest du dich in deiner Knechtschaft, die du vergebens abzuschütteln strebst? – Ich bin dein Gott, der dein Innerstes durchschaut, und alles, was du darin jemals verborgen hast oder verbergen willst, liegt klar vor mir in besonderem Glanze erleuchtet. Damit du aber nicht wagst, an meiner Macht über dich, du Erdenwurm, zu zweifeln, will ich auf eine dir selbst sichtbarliche Weise in die geheimste Werkstatt deiner Gedanken eindringen.« (SW 2/1, S. 184.)

Maria scheint auch die 'wahre' Absicht Albans – wenn auch nicht ganz bewusst, wie es aus ihrem Brief hervorgeht – zu erkennen.²¹⁵ Sie reagiert vor dem Eintreten des magnetischen Schlafs mit Widerstand und mit einem gewissen Bewusstsein der Gefährdung ihres Lebens: „da schlug Maria die Augen auf. Ihr Blick fiel auf Alban. »Verlasse mich, entsetzlicher Mensch, ohne Qual will ich sterben«, lispelte sie kaum hörbar“ (SW 2/1, S. 201–202.). Später sinkt sie in einen tiefen, magnetischen Schlaf.

Nachdem der Schlaf eingetreten war, sagte Alban „mit einem Tone, in dem des Ernstes unerachtet eine gewisse höhnende Ironie lag“, dass sie aus ihrem „wohltätigen Schlafe“ genau „Morgens um sechs Uhr“ erwacht, gebe man ihr zwölf Tropfen von seinem 'Wunderelixier'. (SW 2/1, S. 202.) Kluge hat in seinem Buch ähnliche Symptome dargestellt: „Der Kranke besitzt im Zustande des Somnambulismus eine äußerst genaue Zeitberechnung und bestimmt daher fast immer im Voraus die jedesmahlige Dauer seines Schlafes, und erwacht dann entweder von selbst,

²¹⁵ Vgl. Lindner (2001), S. 154.

pünktlich zu der von ihm vorher bestimmten Zeit, oder läßt sich durch Beihülfe des Magnetiseurs zu einer gegebenen Zeit erwecken.”²¹⁶

Ihre Schrift an Adelgunde entsteht schon in der allgemeinen Klarheit, im sechsten Zustand, aber immer noch in einer innigen Verknüpfung mit dem Magnetiseur. Ihre Abhängigkeit zeigt sich daran, dass sie bei der Darstellung und bei der Bezeichnung dieser sonderbaren Beziehung zum Magnetiseur die metaphorischen Wendungen und symbolischen Ausdrücke der Magnetismustheorie Albans benutzt. Diese Metaphern weisen auf ein Modell der Vereinigung und des im-anderen-Seins hin. Albans Absicht ist, Maria ganz in sein Selbst zu ziehen und, dass das auf solche Weise „unterjochte fremde Geistige nur in Uns existieren, und mit seiner Kraft nur Uns nähren und stärken” muss (SW 2/1, S. 214.). Alban wurde von den Gedanken beseligt, Marias Existenz, ihr Sein so in seinem zu verweben, dass die Trennung davon sie vernichten muss.

Hinter diesem Vereinigungsmodell verstecken sich romantische Liebesvorstellungen, die auch in Friedrich Schlegels Roman *Lucinde* erscheinen. Alban kann von einem schönen Mädchen nicht in Versuchung gebracht werden. Er versucht sogar seinen Freund, Theobald, zu überzeugen, dass „eine schlanke Gestalt, die wie eine herrliche Pflanze, in zartem Wuchs üppige Blätter und Blüten treibend, aufgeschossen; ein blaues Auge, das emporblickend sich nach dem zu sehnen scheint, was die ferneren Wolken verschleiern, – kurz, daß ein engelschönes Mädchen” ihn nicht „in den süßlich schmachttenden Zustand des lächerlichen Amoroso versetzen kann” (SW 2/1, S. 216.). Sein ganzes „Tun und Treiben in den höheren Tendenzen” richtet sich vielmehr danach, was „dem Volke ewig verschlossen” bleibt (SW 2/1, S. 215.).

Was Alban mit dem wunderbarsten Gefühl durchlebte, war einzig und allein die Erkenntnis der „geheimen geistigen Beziehung zwischen Marien” und ihm (SW 2/1, S. 215.). Die Verlobung und die Beziehung zwischen Marien und Hypolit diente ihm nur dazu, „die läppischen Verhältnisse, welche die Menschen in einfältiger kindischer Tätigkeit anknüpfen, im Innersten zu belachen” (SW 2/1, S. 216.). Alban erfreut sich dagegen seiner tieferen Erkenntnis jener Verbindungen, die „die Natur knüpft, und der Kraft, diese [zu] hegen und [zu] pflegen” (SW 2/1, S. 216.). In seiner Auffassung wird auch der Wille der Natur integriert: „Diese inigste geistige Verbindung mit dem Weibe, im Seligkeitsgefühl jeden

²¹⁶ Kluge (1811), § 132, S. 185. Vgl. Lindner (2001), S. 154–155.

ändern, als den höchsten ausgeschrienen tierischen Genuß himmelhoch überflügelnd, ziemt dem Priester der Isis" (SW 2/1, S. 216–217.). Durch seinen Blick und seinen festen Willen erreichte Alban, Maria in den sogenannten somnambulen Zustand zu versetzen, „der nichts anders war, als das gänzliche Hinaustreten aus sich selbst und das Leben in der höheren Sphäre des Meisters" (SW 2/1, S. 217.). Sein Geist nahm sie dann willig auf und nur „in diesem Sein" in ihm konnte Marie fortleben, „und sie ist ruhig und glücklich" (SW 2/1, S. 217.).

Als Umkehrung dieses Modells scheint Maria diese Raummetapher zu wiederholen, indem sie schreibt, dass sie nur „in diesem *mit Ihm* und *in Ihm* sein" wahrhaftig leben könne (SW 2/1, S. 209.). Entsprechend glauben Beide, dass eine Auflösung dieser 'Einheit', dieser „*unio mystica humana*" zumindest den psychischen Tod der Frau bedeute.²¹⁷ Maria fühlte, „es müsste, wäre es ihm möglich, sich mir geistig ganz zu entziehen, mein Selbst in toter Öde erstarren" (SW 2/1, S. 209.) und ihr ist gleichzeitig bewusst, dass Alban ihr diese Gedanken, das Verständnis der Vereinigung und den Ausdruck gibt, ihr „Sein in ihm wenigstens anzuzeigen" (SW 2/1, S. 209.). Der Tod Marias am Ende der Erzählung scheint den Glauben an die verhängnisvollen Folgen einer Trennung zu bestätigen. Schon Schubert hat das Leben in der Form des höheren Seins mit der Vernichtung und „die höchsten Momente des Lebens unmittelbar mit dem Tode verknüpft".²¹⁸ Bei ihm erscheinen also „Liebe und Tod, das

²¹⁷ Kohlenbach (1991), S. 225.

²¹⁸ Schubert (1808), S. 70–71. Schubert schreibt anhand des Todes- bzw. Liebesmotivs auch über Mysterien. Diese Textstelle möchte ich hier kurz zitieren, weil die hier erwähnten Mythen im späteren Kapitel behandelt werden. Die Beschreibung Schuberts zeigt auch, dass die indische und ägyptische Mythologie mit den naturphilosophischen Vorstellungen der Romantiker, aber auch mit dem Magnetismus stark verbunden sind. „Diese Wanderungen der Isis sind in die Eleusinien übergegangen, wo die Isis als Ceres, Osiris als Proserpina erscheint. Es war die Proserpina eine Göttin des Todes und der ewig neuentstehenden Keime, ihr Nahme von Phosphorus hergeleitet, welcher schon im Alterthum als eine Fackel des Todes und der Liebe verehrt war. Nach einer ägyptischen Sage war auch, um die Leiden der ewigen Göttin zu vermehren, der junge Sohn der Isis, Horus, von dem Typhon getödtet. [...] Die Blumen der Liebe – Myrten und Rosen, deuteten in den Mysterien auf den Tod. So erschienen Liebe und Tod, das seeligste Streben des Gemüths und der Untergang des Individuums vereint. [...] So ist in allen jenen Mysterien, der Tod und die Liebe, der Untergang und die Wiedererneuerung der Dinge, zu Einem Bild vereint, dargestellt worden. Diese Vereinigung so entgegengesetzt scheinender Dinge, ist in der indischen Mythologie wo möglich noch deutlicher. Eben der Gott Shiven, welcher mit seiner Gattin das Bild des Zerstörenden, des Unterganges, des Todes ist, wird zugleich als Sinnbild der allerzeugenden Urkraft verehrt. Die Gemahlin des Gottes ist zugleich Königin des Schreckens, des Todes und Göttin der Liebe, des sinnlichen Vergnügens und des Ursprungs der Dinge. [Schubert weist

seeligste Streben des Gemüths und der Untergang des Individuums vereinigt”.²¹⁹ Später schreibt er in seinen *Ansichten* noch detaillierter über die Verwandtschaft des Magnetismus mit dem Tod.

Überhaupt ist es diese Verwandtschaft des thierischen Magnetismus mit dem Tode, welche die vorzüglichste Aufmerksamkeit verdient. Die Natur hebt solche sonst unheilbaren Krankheiten, die nur dem Magnetismus weichen, durch den Tod, und giebt so durch eine vollkommene Umwandlung, der kranken menschlichen Natur die verlorrne innre Harmonie zurück. Der Magnetismus, welcher nicht selten ein Erstarren der Glieder wie im Tode, und andre hiermit verwandten Symptome zur ersten Wirkung hat, ist auch hierin das im Kleinen, was der Tod im Großen und auf eine vollkommnere Weise ist. Auch Ohnmachten und der noch tiefer mit dem eigentlichen Tod verwandte Scheintod ohne Bewußtseyn, zeigen sich, so wie sie von einem gleichen, oder vielmehr noch viel höheren Wonnefühl begleitet sind als der Somnambulismus, nicht minder heilsam als der magnetische Schlaf, und die aus ihm Erwachenden sind meist von der vorhergegangenen Krankheit, die sie in diesen Zustand versetzt, vollkommen befreit, ja auf eine unbegreifliche Weise gestärkt.²²⁰

Beim Vereinigungsmodell in Hoffmanns Erzählung handelt es sich um eine Art Säkularisierung mystischer Vorstellungen der Gottesliebe, wie es die Großschreibung in Marias Rede vom „mit Ihm und in Ihm“ sein deutlich markiert.²²¹ Alban begreift die magnetische Heilmethode als eine Möglichkeit und einen Weg zu einer Vereinigung mit dem Göttlichen und gleichzeitig denkt Maria – indem sie die Vorstellung des Magnetiseurs übernimmt –, dass durch den Rapport und durch die Beziehung zu Alban etwas Göttliches in sie eingehe.

hier auf das Buch *Systema Brahmanicum* von P. Paulinus hin.] [...] Auf dem Berge Meru, auf goldenem Tische, steht in der ewigen Lotosblüthe das Symbol des Gottes Shiven, welches das in den griechischen Mysterien verehrte des irdischen Ursprungs ist zugleich mit dem heiligen Dreieck, dem Symbol der zerstörenden und zeugenden Göttin Bhovani. Diese Vereinigung des Zerstörenden und Zeugenden, des Todes und der Liebe, ist nach dem Ausspruch eines indischen Dichters nicht allein den Menschen, sondern selbst den Göttern als ein Räthsel voll tiefen und heiligen Sinnes hingestellt.” In: Schubert (1808), S. 73–77. Vgl. auch S. 72. [Mythos über Isis und Osiris]

²¹⁹ Schubert (1808), S. 77. Vgl. S. 80.

²²⁰ Ebd., S. 357.

²²¹ Vgl. Kohlenbach (1991), S. 225.

[...] zuweilen muß ich plötzlich an Alban denken, er steht vor mir, und ich versinke nach und nach in einen träumerischen Zustand, dessen letzter Gedanke, in dem mein Bewußtsein untergeht, mir fremde Ideen bringt, welche mit besonderem, ich möchte sagen, golden glühendem Leben mich durchstrahlen und ich weiß, daß Alban diese göttlichen Ideen in mir denkt, denn er ist dann selbst in meinem Sein, wie der höhere belebende Funke, und, entfernt er sich, was nur geistig geschehen kann, da die körperliche Entfernung gleichgültig ist, so ist alles erstorben. (SW 2/1, S. 208–209.)

Anhand der romantischen Liebesauffassung gelten Magnetiseur und seine Patientin einander als Vermittler des Göttlichen.²²² Dieser belebende Funke und die inneren Lichtstrahlen als Zeichen des Übernatürlichen erscheinen schon bei Schubert, der nach der Aussage der magnetisch Schlafenden über ein ihren ganzen Körper durchströmendes Licht berichtet: „Es wird bey tiefen Ohnmachten öfters ein eigenthümliches Leuchten vor den Augen gesehen, und die aus tiefen Ohnmachten und Scheintod Erwachenden, beschreiben den nach der Aussage fast Aller un- gemein seeligen Zustand, in welchem sie sich befanden, öfters so, daß sie von einem hellen glänzenden Schein umflossen gewesen wären.“²²³ Laut Schubert bezeichnet das Erwachen des brennbaren Wesens und das Erscheinen des Lichts „überall den Moment, wo die irdischen Dinge sich über die Natur des Planeten erheben, wo sie von diesem frey werden, und in eine höhere Ordnung der Dinge eintreten“.²²⁴ Auch für das menschliche Dasein scheint sich die Befreiung von dem Planeten auf eine ähnliche Weise nach Außen kund zu geben.²²⁵ Bei Hoffmann wird aber die romantische Sehnsucht nach der Vereinigung aus einer kritischen Perspektive dargestellt, indem bei ihm diese Idee als Mittel der Herrschaft

²²² Vgl. ebd., S. 226. Vgl. Schlegel verglich die Liebe auch mit Magnetismus: „Was oft Liebe genannt wird, ist nur eine eigne Art von Magnetismus. Es fängt an mit einem beschwerlich kitzelnden en rapport Setzen, besteht in einer Desorganizacion und endigt mit einem ekelhaften Hellsehen und viel Ermattung. Gewöhnlich ist auch einer dabey nüchtern.“ In: Friedrich Schlegel: Seine prosaischen Jugendschriften. Hrsg. v. J. Minor. Bd. II. Wien 1906, S. 262, [340].

²²³ Schubert (1808), S. 357.

²²⁴ Ebd., S. 360.

²²⁵ Vgl. ebd. Schubert fügt noch einen Halbsatz hinzu, dessen Faden erneut von Hoffmann angefasst und im Märchen *Der goldene Topf* weitergeführt wird: „[...] und vielleicht ist die Geschichte unsrer letzten Verwandlung, schon mit dem Erscheinen des Phosphors geendigt“. Früher schreibt er noch darüber, dass selbst jenes innere Licht und Hellsehen „an den Phosphor und an den leuchtenden Zustand, welchen die Verwesung an den toden organischen Körpern hervorruft“, erinnert. In: Schubert (1808), S. 360, 358.

erscheint. Die Vereinigung mit Alban führte nämlich nicht zu einer Gemeinschaft, in der durch die Sublimation der Subjekte Übermacht und Unterlegenheit unvorstellbar und sinnlos wären, sondern zu Herrschaft und Unterjochung.²²⁶

Die Frage der herrschaftsfreien und harmonischen bzw. gleichwertigen Vereinigung wird auch bei Dr. Carl Eberhard Ritter von Schelling, dem Bruder des Philosophen, in seinen *Ideen und Erfahrungen über den thierischen Magnetismus* thematisiert.²²⁷ Schelling unterscheidet zwei Arten der gegenseitigen Mitteilungen, indem er über eine gleiche, neutralisierende Sympathie und über eine ungleiche Sympathie schreibt. In seinen Schriften geht er davon aus, dass alles, was wir sehen, hören und berühren, darum geschehe, weil dasselbe uns magnetisiert. Demnach ströme „durch alle unsere Sinne und Glieder in jedem Moment Kraft (oder wie man es sonst nennen will) in die Welt aus, und von dieser wiederum in uns herein, denn es kann keine Mittheilung statt finden, ohne eine gegenseitige Wirkung und Gegenwirkung auf einander“.²²⁸ Dieser Wechseltausch ist im Falle der gleichen Sympathie von der Art, dass das Eine dem Anderen eben so viel mitteilt, wie es von demselben empfangen hat, und „sich so lange mittheilt, bis es mit jenem Andern nur zu Einem Dritten vereinigt ist“.²²⁹ Im Fall der ungleichen Sympathie, bei welcher „das Eine mehr die thätige, das andere mehr die leidende Rolle spielt“, greifen die genannten Wirkungssphären auch ineinander, konstituieren dabei aber niemals eine dritte, „sondern es ist immer auf derjenigen Seite, wo die Übermacht“ ist.²³⁰ Besonders auffallend zeigt sich nach Schelling das ungleiche Sympathieverhältnis beim thierischen Magnetismus. Er bezieht sich weiterhin auf die Versuche Gmelins, wo die magnetisierte Person mit dem Magnetiseur jeden Schmerz, den sich dieser willkürlich zufügte, teilen musste. Der Magnetiseur teilte den Schmerz der Magnetisierten jedoch nicht, weil er „die aktive Rolle bei dieser Art von Sympathie spielt, und also auch keine Passivität bei ihm durchschlagen kann“.²³¹

²²⁶ Vgl. auch Kohlenbach (1991), S. 226.

²²⁷ *Jahrbücher der Medicin als Wissenschaft*. Verfasst von einer Gesellschaft von Gelehrten und hrsg. v. A. F. Marcus und F. W. J. Schelling. II. Bd. Tübingen 1807.

²²⁸ Ebd., S. 11.

²²⁹ Ebd., S. 13.

²³⁰ Ebd.

²³¹ Ebd., S. 14.

Außerdem ist noch bekannt, welche Macht der Magnetiseur über die magnetisirte Person hat; oft ist es nicht anders, als ob der Magnetiseur das Sensorium wäre, durch welches jene fühlte, oder der Bewegungsnerve, nach dessen Willkühr sich dieselbe bewegen müsste. Wenn die Somnambülen zu ihrem Magnetiseur sagen, „daß sie von diesen leztern ganz beherrscht werden“, daß ferner „ihre Nerven ganz nach dem Ton der Nerven ihres Magnetiseurs gestimmt seyen“ u.s.f., so wollen sie hiermit nichts andres ausdrücken, als dass sie gegenüber von ihrem Magnetiseur in einem solchen passiven Sympathieverhältniß stehen.²³²

Kohlenbach erwähnt K. E. Schellings Magnetismus-Erörterung als ein Beispiel für einen Versuch, Vereinigung als herrschaftsfrei zu denken. Obwohl der Arzt sich wirklich darum bemüht, nachzuweisen, dass im Verhältnis zwischen Arzt und Patient „ein Schwächeres neben einem Stärkeren seine Selbständigkeit behaupten kann, selbst wenn ihre gegenseitigen Wirkungskreise in einander eingreifen und verschlungen sind“;²³³ zeigen die früher zitierten Textstellen ein nuancierteres Bild über seine Vorstellung. Schelling sieht in diesen Verhältnissen zwischen Herrscher und Unterjochten eher eine sich für beide Seiten lohnende Beziehung. Dem Schwächeren wird sein „Beherrschtwerden oder seine passive Sympathie von dem Stärkeren dadurch vergütet, dass ihm von dem leztern mehr Kraft zugeleitet wird, und umgekehrt bezahlt das Stärkere eben damit seine Herrschaft, dass es Kraft mittheilt“.²³⁴ Trotz aller unterstellten wohlthuenden Wirkung spricht er selbst von „Beherrschtwerden“ und „Joch“ der Schwächeren.²³⁵

Einen wirklich deutlichen Kontrast zu Hoffmanns magnetischer Vereinigung als Herrschaft zeigt Ritters Vorstellung über die Liebe, indem er dieses Gefühl als gegenseitiges Magnetisieren darstellt, bei dem „beyde

²³² Ebd., S. 14–15. K. E. Schelling erwähnt in seiner Beschreibung noch ein interessantes Beispiel zu diesen ungleichen Verhältnissen, indem er schreibt, ein „gleiches übt auch der Vater auf die plastische Kraft der Mutter aus, wenn er dieselbe veranlasst, den Foetus mehr oder minder nach seinem Bilde auszuprägen. Gewöhnlich sagt man, hieran seye die Einbildungskraft von Seiten der Mutter Schuld, und allerdings ist es auch eine Einbildungskraft, die diess bewirkt, nur nicht gerade eine solche, wie man sich gewöhnlich vorstellt“. In: Jahrbücher der Medicin als Wissenschaft, S. 15.

²³³ Ebd., S. 17. Vgl. Kohlenbach (1991), S. 227.

²³⁴ Ebd., S. 17.

²³⁵ Ebd., S. 17. Vgl. Kohlenbach (1991), S. 227.

Theile [...] sich Magnetiseuren und Somnambüle" sind.²³⁶ In den Vorlesungen Schuberts versucht er die Einheit allen Seins aufzuweisen, demzufolge stellt er diese als die eines harmonisch verbundenen Ganzen dar. Aber nicht nur von der harmonischen Ganzheit der Natur ist bei ihm zu lesen, sondern auch über die Bedingungen, die diese Einheit ermöglichen. „Es pflegen die Wesen in der ganzen Natur nur dann eines vollkommenen Vereins fähig zu seyn, wenn sich das eine dem andern vollkommen unterordnet", heißt es bei ihm, obwohl er dann im Weiteren dieses untergeordnete Verhältnis zu rechtfertigen versuchte.²³⁷

Der Mensch ist im Anfang ein untergeordnetes Organ der Natur gewesen. Nicht aber jenes Theils derselben, welcher nur die Basis der eigentlichen höheren ist, sondern jenes ewigen und göttlichen Gesetzes, nach welchem der Mensch ward. Unser Geschlecht, anfangs nur ein Theil der Mutter, aus welcher es der höhere Einfluß gezeuget, hat an dem Daseyn, an dem vollkommenen Wesen derselben Theil genommen, und ohne sein Verdienst, wie alles von außen Geliehene, war an ihm die hohe Vollendung und heilige Harmonie der höchsten Natur sichtbar. Damals ist der Fatalismus, – das völlige Dahingeben alles Willens in ein ewiges Gesetz – an seinem Ort gewesen. Noch erschien die Natur dem Menschen göttlich und rein, also war es auch der Einklang mit ihr.²³⁸

²³⁶ J.[ohann] W.[ilhelm] Ritter: Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. 2 Bde. Heidelberg 1969. (Neudruck der Ausgabe von 1810). Bd. 2., S. 84–85. Vgl. Kohlenbach (1991), S. 227. Johann Wilhelm Ritter sah in Gott auch einen Magnetiseur, indem er schreibt: „Hier fällt mir ein; ob nicht der natürliche Schlaf schon nichts anderes, als eine Anstalt ist, den Willen des vorigen Tages abzuwaschen, worauf des Morgens neuer, reiner wiederwächst. Hier ist Gott der natürliche Magnetiseur, und wir scheinen von einer großen allgemein verbreiteten Naturanstalt bloß speciellen Gebrauch für einzelne Fälle zu machen, wenn wir magnetisiren. Gebe man nur selbst einmal genau Achtung, mit welcher Gemüths- und Gewissensstimmung man einschläft, und wie man dagegen wieder erwacht, – nach einem gesunden Schläfe nämlich. Weiter kann man diese Betrachtung fortsetzen, wenn man alles, was gleiche Wirkung mit dem Schläfe hat, in Erwägung zieht, z. B. die Liebe. Hier findet sich das nämliche Aufgeben alles Willens wieder, und die nämliche Wiederkunst eines neuen, reineren. Erst will man die Geliebte für sich; aber es kommt eine Zeit, wo dies aufhört und man ohne Willen ist (resignirt), worauf man dann nur für die Geliebte, und um der Geliebten willen, will. Hier ist zugleich der Magnetismus gegenseitig; beyde Theile sind sich Magnetiseur und Somnambüle. So kommt, das Vorige dazugenommen, auch in die Liebe von neuer Seite etwas Hohes, Heiliges." In: Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur. Hrsg. v. J.[ohann] W.[ilhelm] Ritter. Bd. 2. Heidelberg 1810, S. 84–85.

²³⁷ Schubert (1808), S. 8. Vgl. Kohlenbach, S. 228.

²³⁸ Schubert (1808), S. 8.

Bereits bei Ritter ist die Rechtfertigung der Herrschaft im Rahmen eines sakral gedeuteten Magnetismus zu finden. Laut Ritter erlange der Magnetiseur Priesterwürde und „alle, die wir für andere wollen und zu wollen berufen sind, sind gewissermaßen Magnetiseurs, und damit Priester, Absolutoren. Wir verrichten ein Hochamt; wirklich ein hohes Amt.“²³⁹

Hoffmann verknüpft in seiner Erzählung die romantische Sehnsucht nach der Einheit mit einem Herrschaftswillen, um die unerfüllbare romantische Intention, und zwar die Vereinigung mit der Natur in Freiheit, zu enthüllen. Seine Darstellung stellt andererseits auch das Selbstverständnis der Romantiker in Frage, durch das die ganzheitliche Naturauffassung und die Wiederverzauberung der Welt an sich schon zu einem guten Leben und zur Freiheit bzw. näher zu Gott führt. Hoffmann lenkt die Aufmerksamkeit auf die Züge der Magnetismuserörterungen, die der romantischen Intention entgegenstehen und die idyllischen Vorstellungen über diese Vereinigung dementieren.²⁴⁰ Dadurch werden die Machtfantasien und Herrschaftsansprüche entdeckt, die sich in ihrer Lehre und Auffassung über den Magnetismus verbergen. In seinem Brief weist er darauf hin, dass das Fantasiestück die Nachtseite des Magnetismus entfalte. Was dies im Jahr 1813 bedeutete, hat Kohlenbach in ihrer Schrift im Lichte des Ausdrucks „Nachtseite“ beleuchtet.²⁴¹

In seiner ursprünglichen Bedeutung bezeichnet der Begriff Nachtseite „die von der sonne abgewendete seite eines planeten“.²⁴² Schubert benutzt den Ausdruck in seinen *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* auch in diesem Sinne, in seinen ersten Vorlesungen wird aber eher der übertragene Gebrauch im Titel in den Vordergrund gerückt. Wie die Sonnenstrahlen nicht auf die Nachtseite der Planeten fallen, so fiel das Licht der Aufklärung nicht auf solche Gegenstände und Wissensbereiche, die als Aberglaube galten. Schuberts *Ansichten* zeigen einen von der Wissenschaft wenig beachteten Wunderglauben – neben dem thierischen Magnetismus auch Vorahnungen, Träume und Sympathien – auf. Diese Dinge liegen für ihn in Dunkelheit, vielmehr verbreiten sie

²³⁹ Ritter (1810), Bd. 2., S. 83. Vgl. Kohlenbach, S. 229.

²⁴⁰ Vgl. dazu Kohlenbach, S. 228–229.

²⁴¹ Diesen Ausdruck und seine Bedeutung möchte ich teilweise anhand der Entdeckungen Kohlenbachs skizzieren, weil der Begriff bei den späteren Argumentationen in diesem Sinne verwendet wird.

²⁴² Jacob Grimm und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Bd. VII., Leipzig, 1889, Sp. 215. Vgl. Kohlenbach (1991), S. 219.

ihrerseits Licht, wie auch einigen Planeten die „Eigenschaft des Selberleuchtens“ zugesprochen wird.²⁴³ Es scheint Schubert, „als ob aus der Zusammenstellung jener, von Vielen verkannten Erscheinungen, ein eigentümliches Licht, auch über alle andren Theile der Naturwissenschaft verbreitet würde, in welchem sich diese leichter und glücklicher zu jenem Ganzen vereinigen ließen“.²⁴⁴ Die Lichtmetaphorik bekommt demzufolge bei ihm eine mystische Umwertung und „Nacht“ bzw. „Nachtseite“ bezeichnen Bereiche, die das Licht einer höheren Existenz verbreiten. Unter anderem soll es die Behandlung des animalischen Magnetismus erlauben, einen mechanischen Naturbegriff der Aufklärung zu überwinden, und die Einheit allen Lebens und transzendentalen Daseins anzukündigen.²⁴⁵

Die von Hoffmann erstrebte Entdeckung der „noch unberührte[n] neue[n] Seite des Magnetismus“ bezieht sich auch auf etwas zuvor im Schatten liegendes Neues, das vor dem Hintergrund des Schubertschen Titels die Nachtseite der Nachtseite aufzeigt. Hoffmann stellt nicht einen Bereich dar, der von der Aufklärung ignoriert wurde, sondern eine Seite, die von den romantischen Dichtern und Schriftstellern unreflektiert bleibt, und die „die romantische Magnetismusadaptation ihrerseits im Dunkeln ließ“.²⁴⁶ Die Erzählung schneidet die romantische „Lehre vom Magnetismus“ ein. Hoffmanns Rückgriff auf dämonologische Traditionen widerlegt nicht nur die durch den Rationalismus und durch die Aufklärung geprägte Lehre Mesmers, sondern auch die religiösen und naturphilosophischen Spekulationen Schuberts. Alban und Ottmar sind Vertreter Schuberts Auffassung der Nachtseite, indem sie behaupten, dass Magnetismus und Traum ein zukünftiges höheres Dasein und eine Vereinigung mit dem Göttlichen verkünden. Hoffmann äußert aber in seiner Novelle *Der Magnetiseur* Kritik gegenüber dieser Lehre, insofern als der Magnetismus und die magnetischen Praktiken in dem Text diabolisiert werden.²⁴⁷ Die Zugänge zum Transzendentalen werden nicht verleugnet, aber diese Beziehung zum Übernatürlichen verspricht kein höheres und besseres Leben. Den Ausdruck Kohlenbachs nutzend kommt Übernatur

²⁴³ Schubert (1808), S. 125. Vgl. Kohlenbach (1991), S. 220.

²⁴⁴ Schubert (1808), S. 2.

²⁴⁵ Kohlenbach (1991), S. 220.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Vgl. Kohlenbach (1991), S. 221.

bei Hoffmann vor dem Fall.²⁴⁸ Mit der Dämonisierung des Magnetismus greift er wiederum auf die „voraufklärerische“ Auffassung Gassners zurück. Hoffmanns Rückgriff auf voraufklärerisches Gedankengut hat jedoch eine neue Funktion.

Alban wollte sich mit dem Weltgeist vereinigen und wurde mit Satan identifiziert. Eine Erklärung für diese Identifikation befindet sich in der Bibel. Der Sündenfall hatte nicht nur die Zerstörung der Harmonie zwischen Menschen und Natur zur Folge, sondern veränderte auch das Besitzer-Verhältnis der Erde und dadurch auch der Natur. Mit dem Sündenfall Luzifers wurde die Erde nach dem Urteil Gottes 'tohu-wa-bohu' und der Kosmos kleidete sich in Finsternis. Demzufolge war früher Luzifer der Beherrscher dieses Teils des Universums. Mit der Schöpfung des Menschen griff Gott in diese finstere Lage der Welt ein, damit der Mensch den Garten Eden beschütze und seine Herrschaft verbreite, indem er sich die Erde untertan machte.²⁴⁹ In den Psalmen steht geschrieben: „Die Himmel sind die Himmel des Herrn, die Erde aber hat er den Menschenkindern gegeben.“²⁵⁰

Mit dem Sündenfall von Adam und Eva wurde aber Satan das Besitzzrecht übergeben. Tod und Sünde wurden durch den Menschen in die Welt gebracht, wie Paulus in seinem Brief an die Römer schrieb, dass „durch einen Menschen die Sünde in die Welt gekommen ist und durch die Sünde der Tod und so der Tod zu allen Menschen durchgedrungen ist, weil sie alle gesündigt haben: [...] also nun, wie es durch eine Übertretung gegen alle Menschen zur Verdammnis gereichte, so auch durch eine Gerechtigkeit gegen alle Menschen zur Rechtfertigung des Lebens.“²⁵¹ Der jetzige Zustand des Kosmos wird aber noch von den Folgen des Sündenfalls bestimmt. Mit „dieser Welt“ verbindet sich zunächst nur die Vorstellung eines von Gott abgefallenen, unvollkommenen und mangelhaften irdischen Lebensraums.²⁵² Weil der Fürst dieser Welt Satan ist, bedeutet dies – wenn man sich den Einflüssen des Kosmos hingibt – Freundschaft mit der Welt und demzufolge Feindschaft mit Gott.²⁵³ Laut

²⁴⁸ Vgl. ebd.

²⁴⁹ Vgl. I. Mose 1: 28.

²⁵⁰ Psalm 115:16.

²⁵¹ Römer 5: 12, 18.

²⁵² Vgl. Johannes 12: 25, 13: 1, 18: 36. I. Korinther 5: 10.

²⁵³ „Liebt nicht die Welt noch was in der Welt ist. Wenn jemand die Welt liebt, so ist die Liebe des Vaters nicht in ihm; denn alles, was in der Welt ist, die Lust des Fleisches und die

der Bibel steht der Kosmos unter der Herrschaft Satans, weshalb die Vereinigung mit dem Weltgeist und mit dem Universum eine Vereinigung mit dem Bösen bedeutet.

Hoffmann übt Kritik an der Lehre Böhmes und der romantischen Sehnsucht nach der Vereinigung mit der Natur bzw. dem Naturgott, indem er annimmt, dass sich das Gute und das Böse gleichzeitig in Gott oder – mit den Worten Böhmes ausgedrückt – im Ungrund findet. So kann das Gute auch nicht weiter gut bleiben, sondern es verschlechtert sich unweigerlich. Natürlich ist die Natur eine Offenbarung von der Weisheit und Herrlichkeit Gottes, denn das Universum und alle Lebewesen wurden von ihm geschaffen. Aber die Bibel berichtet auch darüber, dass Gott heilig ist, demzufolge ist er von der Welt und von allem Unreinen abgesondert. Hoffmann scheint erkannt zu haben, dass ein Gott, in dem sich Gut und Böse gleichzeitig befindet, notwendigerweise böse wird. Deshalb erscheint bei ihm Übernatur vor dem Fall.

2. 6. Albans Begierde nach Macht und Selbstvergöttlichung

Nach den relevanten mystischen und theosophischen Vorstellungen, die die sakral-religiöse Gedankenwelt der Romantiker prägten, ist der Fall, der in Hoffmanns Erzählung dargestellt wird, eigentlich zwangsläufig. Der Leitgedanke der deutschen Romantik stellt die Idee von der ursprünglichen Einheit alles Lebendigen in der Natur, die Trennung dieser Einheit durch den Einbruch des Sündenfalls von Erkenntnis und Bewusstsein und die Wiederherstellung der Einheit auf eine Stufe, die das Bewusstsein der Trennung umschließt – und daher niemals enden wird. In diesem Ideengebäude ist es dem Dichter und dem Schriftsteller noch möglich, im Kunstwerk jenes Paradies zu rekonstruieren, aus dem der Mensch durch den Sündenfall vertrieben wurde. Verschiedene Elemente biblischer Traditionen sowie hermetischer bzw. pantheistischer philosophischer Ideen sind in diese Gedankenwelt integriert dargestellt. Selbst in der Erzählung Hoffmanns findet der Leser Hinweise auf biblische Texte, indische Mythologie, Freimaurerei, ägyptische Gottheiten und pan-

Lust der Augen und der Hochmut des Lebens, ist nicht von dem Vater, sondern ist von der Welt. Und die Welt vergeht und ihre Lust; wer aber den Willen Gottes tut, bleibt in Ewigkeit." In: I. Johannes 2: 15–17. Vgl. Jakobus 4: 4.

theistische Vorstellungen. Im Weiteren werden diese Elemente und die Deutungen dieser Symbole aus intertextueller Sichtweise dargestellt und entfaltet.

Hoffmann benutzt oft biblische Terminologie in seinen Werken, das heißt, er spricht über Dämonen, böse Geister und bezieht sich auch gerne auf biblische Themen und Geschichten.²⁵⁴ Bei dieser Erzählung ist merkwürdig, dass Alban, der den Glanz und Schimmer des heiligen Christus – in dessen Gestalt sich schon pantheistische Motive mischen, weil ihn „uns die Natur überall in den Weg stellt“ (SW 2/1, S. 212.) – darstellt bzw. nach dem Göttlichen und nach Gott strebt, als Satan bezeichnet wird. Es ist auch nicht uninteressant, wer dieses Urteil über ihn bildet. Bickert nannte Alban in seinem Tagebuch „hämischer Satan“ (SW 2/1, S. 224.) und Ottmar denjenigen, „der sich von dem Satan verlocken ließ“ (SW 2/1, S. 224.), obwohl er als ein Vertreter der skeptischen Haltung in der Novelle erscheint und auf magnetische und übernatürliche Erscheinungen immer eine rationale Erklärung fand. In diesem Kontext kann man diese Ausdrücke nicht als bloße dichterische oder poetische Übertreibung Bickerts betrachten. Meiner Ansicht nach erfüllen diese Worte eine bedeutende Rolle und gelten als Enthüllung einer in der Romantik verbreiteten Sichtweise über das Böse und das Gute. Besonders interessant klingt die Aussage Bickerts, nach der Alban die junge Frau mit höllischen Künsten ermordet hat und sich gleichzeitig die Frage stellt: „welcher Gott hat es Hypolit offenbart“ (SW 2/1, S. 224.). Bickert, der als Realist in der sichtbaren und materiellen Welt verankert war, redet über Satan und Gott als über reale, in Wahrheit existierende Personen und trennt das Gute und das Böse eindeutig voneinander, die jedoch früher – in den Äußerungen Albans – vermischt waren. Alban zeigt anhand der Erzählung wirklich solche Eigenschaften und Begierden auf, die Bickerts Behauptung zu untermauern scheinen. Der Leser erfährt das Ende jeder einzelnen Figur, wenn auch nur kurze Sätze ihr Schicksal beschreiben. Über Alban wissen wir demgegenüber nichts außer einem Satz aus dem Tagebuch: „Du

²⁵⁴ In der Erzählung *Der Magnetiseur* wird zum Beispiel auf Moses hingewiesen, der das gelobte Land nur aus der Ferne erblicken konnte, auf eine Stufenleiter, auf den weisen König Salomo, auf Christus, auf Basiliken, auf die Hölle und auf den Teufel, auf Satan, auf Seraphsfitig, auf Engel, auf einen Schutzgeist, auf die Geisterwelt, auf den Weltgeist und der Name Maria lässt sich auch als ein biblischer Hinweis verstehen. Traditionelle kirchliche Motive erscheinen im Symbol der Lilie und in dem Bild der Versuchung des heiligen Antonius. Vgl. SW 2/1, S. 179, 190, 193, 204, 206, 207, 210, 212, 221, 222, 224.

[Alban] bist entflohen, aber flieh nur – verbirg dich im Mittelpunkt der Erde, die Rache wird dich auffinden und zermalmern“ (SW 2/1, S. 224.).

Auch Götz Müller entgeht dieses diabolische Motiv nicht, wenn er behauptet, dass Hoffmann, um seinen Zweck zu erreichen – nämlich die Nachtseite des Magnetismus zu entfalten –, zwei berüchtigte Analogien einführt: „den Teufel, der nur über einen Scheinleib verfügt und sich daher wirklicher Körper bemächtigen muß; und den Vampirismus der Untoten, die sich vom Blut vorzüglich schöner Frauen nähren.“²⁵⁵ Diese Analogien sind sehr treffend. Ich halte es für wichtig, zu dieser Argumentation hinzuzufügen, dass der Teufel laut der Bibel ein Engel, ein Cherub, ist und als solcher über einen Körper verfügt.²⁵⁶ Nur die Dämonen erscheinen als körperlose Geister, weshalb sie gerne in den Menschen hineingehen. Jesus hat durch den Heiligen Geist nur Dämonen aus den Menschen ausgetrieben, vom Satan hingegen wurde er versucht und sogar auf die Zinne des Tempels gestellt.²⁵⁷ Eine Analogie mit dem Teufel wird trotzdem in der Erzählung sichtbar, auch wenn dieser Vergleich nicht immer eindeutig erscheint. Diese Ambivalenz seiner Person erfüllt eine bedeutende Rolle im Werk. Nach meiner These scheint Hoffmann die Verkehrtheit einer bestimmten von den Romantikern wiederbelebten und aufgenommenen philosophischen Denkweise aufzuzeigen.

Als Ähnlichkeit mit dem Satan erscheint bei Alban – und auch beim Major – vor allem die Begierde nach geistlicher Macht und Selbstvergöttlichung.

Alle Existenz ist Kampf und geht aus dem Kampfe hervor. In einem fortsteigenden Klimax wird dem Mächtigen der Sieg zu Teil, und mit dem unterjochten Vasallen vermehrt er seine Kraft. [...] Die Waffe, mit der wir, denen die Kraft und Übermacht inwohnt, diesen geistigen Kampf gegen das untergeordnete Prinzip kämpfen, und uns dasselbe unterjochen, ist uns, ich möchte sagen, sichtbarlich in die Hand gegeben. (SW 2/1, S. 213.)

Das Streben nach jener Herrschaft nennt er später „das Streben nach dem Göttlichen, und das Gefühl der Macht steigert in dem Verhältnis seiner Stärke den Grad der Seligkeit. Der Inbegriff aller Seligkeit ist im Fokus!“

²⁵⁵ Franz Anton Mesmer und der Mesmerismus. Wissenschaft, Scharlatanerie, Poesie. Hrsg. v. Gereon Wolters. Konstanz 1988, S. 75.

²⁵⁶ Vgl. „Du warst ein Schirmender, gesalbter Cherub.“ In: Hesekiel 28: 12–19.

²⁵⁷ Lukas 4: 9.

(SW 2/1, S. 214.). Dieser Fokus, „in dem sich Alles Geistige sammelt, ist Gott“ (SW 2/1, S. 214.). Der Major strebte nicht nur nach der Gottheit, er bezeichnete sich selbst als „Meister und Herr, sogar als Gott, der das Innerste des Barons durchschaut und alles, was er darin jemals verborgen hat, liege hell und klar vor ihm“ (SW 2/1, S. 184.). Beide Gestalten werden vor dem Tod Marias in Bickerts Tagebuch zusammengeführt, indem ihre Figuren – jetzt nicht mehr nur in der Erinnerung an das schockierende Erlebnis und nicht nur durch die ähnlichen Gesichtszüge – vor den Augen des Barons in der Nacht verschmelzen.

Sonderbares Ereignis! – Als ich meinen Freund, mit dem ich in die Nacht hinein manches vom Herzen zum Herzen gesprochen, über den Korridor in sein Zimmer begleitete, rauschte eine hagere Figur im weißen Schlafrock mit dem Licht in der Hand vorüber. – Der Baron schrie auf: – Der Major! – Franz! – Der Major! – Es war unbestritten Alban, und nur die Beleuchtung von unten herauf mochte sein Gesicht, welches alt und häßlich schien, verzerren. (SW 2/1, S. 223.)

Weil sich eine detaillierte Darstellung über Albans Ideologie im Text befindet, werden im Weiteren vor allem seine Persönlichkeit und seine Eigenschaften und deren Vereinbarkeit bzw. Unvereinbarkeit mit dem Teufel vorgeführt. Über diesen Zwiespalt in seiner Figur ist auch Bickert in Verzweiflung geraten.

Hab' ich mich denn nicht trotz dem h. Antonius mit dreitausend Teufeln herumgebalgt, und mich ebenso tapfer gehalten? [...] Könnte Alban in meiner Seele lesen, so würde er eine förmliche Abbitte und Ehrenerklärung darin finden, daß ich ihm alles Satanische aufgebürdet, was eine allzu rege Fantasie mir in grellen Farben dargestellt, zu eigner Buße und Belehrung! – Er ist da! – frisch – gesund – herrlich blühend – Apollo's Locken, Jovis hohe Stirn – ein Aug wie Mars, des Götter-Herolds Stellung – ja ganz wie Hamlet den Helden schildert. [...] Aber trauen kann ich ihm doch nicht – warum verschließt er sich in sein Zimmer? – Warum schleicht er in der Nacht auf den Zehen umher, wie der lauernde Mord? – ich kann ihm nicht trauen! – Zuweilen ist es mir als müßte ich ihm in möglichster Kürze und Schnelligkeit meinen Stockdegen durch den Leib rennen und nachher höflich sagen: pardonnez! – Ich kann ihm nicht trauen! (SW 2/1, S. 222–223.)

Gegen die Behauptung, dass er mit Satan identisch sei, spricht vor allem sein inneres Grübeln und Brüten über die Moral. Die Frömmigkeit verwirft er als Heuchelei, die nur zur Selbsttäuschung und Irreführung der Anderen führt, um „sich selbst an dem Reflex des in unechtem Golde blinkernden Strahlenscheins zu ergötzen, mit dem man sich zum Heiligen gekrönt hat“ (SW 2/1, S. 212.). Aber gegen die Tugendlehre bekundete er nur noch zynisch seine Zweifel.

Regten sich denn in Deiner eigenen Brust nicht manchmal Gefühle, die Du, mein lieber Bramin! mit dem, was Du aus Gewohnheit, und bequem in dem Geleise bleibend, das die verjäherte Ammenmoral eingefurcht hat, als gut und weise erkennen willst, nicht zusammenreimen konntest? Alle diese Zweifel gegen die Tugendlehre der Mutter Gans, alle diese über die künstlichen Ufer des durch Moralsysteme eingedämmten Stroms überbrausenden Neigungen, der unwiderstehliche Drang den Fittig, den man kräftig befiedert an den Schultern fühlt, frisch zu schütteln und sich dem Höhern zuzuschwingen, sind die Anfechtungen des Satans, vor denen die aszetischen Schulmeister warnen. (SW 2/1, S. 212.)

Mit seinen späteren Aussagen, die sich teilweise mit den Worten der Bibel und mit den Sätzen Christi decken, verunsichert Alban den Leser noch mehr. Diese Behauptungen kann man erst richtig interpretieren, wenn man auch seine anderen, der christlichen Haltung entgegengesetzten Bestrebungen unter die Lupe nimmt. Der Magnetiseur nennt sich selbst einen Meister, indem er behauptet, „Maria erkannte in mir *den*, der ihr schon oft in der Glorie der beherrschenden Macht als ihr Meister im Traume erschienen [...]“ (SW 2/1, S. 217.). Im indischen Kulturkreis werden die Meister und Priester hervorgehoben. Bestimmte Elemente dieses Kulturgutes erscheinen auch bei Hoffmann, indem Alban seinen Freund Theobald entsprechend seinen Lebensansichten „Bramin“ nennt. Das Wort Brahmin stammt aus dem sanskriten Wort *brāhmana* ‚der das Brahman kennt‘ und bezieht sich im Hinduismus auf die priesterliche Kaste. Brahmanen sind Mitglieder der vornehmsten und obersten hinduistischen priesterlichen Gelehrten-Kaste. Anhand der alten Schriften sind sie unverletzbar.²⁵⁸ Nach der ursprünglichen Auffassung kann nur der

²⁵⁸ Heinrich Zimmer: Philosophie und Religion Indiens. Zürich 1979, S. 28–44., 79–86., Anneliese und Peter, Keilhauer: Die Bildsprache des Hinduismus. Die indische Götterwelt und ihre Symbolik. Köln 1983, S. 54–56., Heinrich von Stietencron: Der Hinduismus.

Brahmane Priester sein, da er allein die nur durch die Geburt erreichbaren mystischen Eigenschaften besitzt, die zum Verkehr mit Geistern und Göttern befähigen.²⁵⁹ Diese indische und hinduistische Sichtweise war für Romantiker prägend. Wahrscheinlich stammt diese ganze – nach Schubert und Schelling bezeichnete – Weltseele-Theorie ursprünglich aus dieser Kultur. Denn Brahman bedeutet ‚Weltseele‘ und bildet einen zentralen Begriff der hinduistischen Philosophie. „Die Erde wird vom Brahman erhalten, Brahman ist der Himmel über uns, es ist die Luft-hülle, der weite Himmelsbogen der fernhingespante.“²⁶⁰ Das Brahman wird also dem absoluten Sein gleichgesetzt, welches das ganze All durchdringt.²⁶¹ Dieser Begriff bezeichnet die unendliche, unveränderliche und transzendente Realität, welche den Urgrund aller Materie, Zeit, allen Seins und überhaupt alles über dem Kosmos Befindliche darstellt.

Weil *Brahman* ein unpersönliches Konzept vom Göttlichen ist, ein Urgrund des Seins, ohne Anfang und ohne Ende, das keinen Schöpfer und keinen Lenker beinhaltet, lässt es sich durch gefällige Gottheiten ersetzen. Es steht über den Göttern und erscheint als das Unsterbliche. Eine der Haupteigenschaften des Brahmans ist die der Alldurchdringung, weil Brahman die ganze Welt ist und den Raum als Leib hat, weshalb es allgegenwärtig ist. Nach der Vedantalehre besteht eine Einheit alles Seienden mit Brahman. Folglich ist die individuelle Seele gar nicht von Brahman verschieden. Wer dieses höchste Brahman kenne, werde selbst zu Brahman und besitze daher die Eigenschaften des höchsten Gottes, wie diese Gedanken auch in der Philosophie von Alban bei Hoffmann erscheinen.²⁶² Die Verknüpfung zwischen Gott und der individuellen Seele

München 2001, S. 21–23., Veronica Ions: *Indian Mythology*. London 1988, S. 41–42., R. C. Zaehner: *Der Hinduismus. Seine Geschichte und seine Lehre*. München 1962, S. 42–44., Hans Waldenfels (Hrsg.): *Lexikon der Religionen*. Freiburg, Basel, Wien 1987, S. 682. Chakravarthi Ram-Prasad: Brahman. In: *Brill's Encyclopedia of Hinduism*. Volume II. Edited by Knut A. Jacobsen. Leiden, Boston 2010, S. 724–729.

²⁵⁹ Meyers Großes Konversations-Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. 6., gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. 20 Bände. Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien 1902–1908.; Dr. Vollmer's Wörterbuch der Mythologie aller Völker. Neu bearb. v. Dr. W. Binder. Mit einer Einl. in die mythologische Wissenschaft v. Dr. Johannes Minckwitz. Stuttgart, 1874, S. 112., Manfred Lurker: *Lexikon der Götter und Dämonen. Namen, Funktionen, Symbole/Attribute*. Stuttgart 1989, S. 79.

²⁶⁰ Robert Charles Zaehner: *Der Hinduismus. Seine Geschichte und seine Lehre*. München 1962, S. 54.

²⁶¹ Ebd.

²⁶² Vgl. Hartmut Zelinsky: *Brahman und Basilisk. Hugo von Hofmannstahls Poetisches System*. München 1974, S. 152.

beruht für den Anhänger des Brahman auf der Identität beider. Im Mittelpunkt dieser Lehre steht die Bekehrung zur Einheit. Die ganze Vorstellung und der Grundgedanke der romantischen Philosophie – die den Wunsch der Wiedervereinigung mit der Weltseele im Bewusstsein der Trennung auf einer höheren und referentiellen Ebene zum Ausdruck bringt – scheint anhand der oben erwähnten hinduistischen philosophischen Ansichten von der indischen Kultur befruchtet zu sein, obwohl sie auf den ersten Blick den Anschein gibt, als wäre diese Philosophie ein durch christliche Elemente geprägtes Ideengebäude. Die Bekehrung zur Einheit erfolgte bei den Romantikern teilweise durch die Kunst und aus künstlerischen Gründen, ein anderes Mittel bot aber der Magnetismus dar. Wie Brahman ist auch der Magnetstein fähig, selbst ohne Bewegung, dank seiner Allbeseelung, alles zu bewegen. Der Begriff der Verknüpfung spielt vor allem bei Novalis eine wichtige Rolle:

In unserem Gemüt ist alles auf die eigenste, gefälligste und lebendigste Weise verknüpft. Die fremdesten Dinge kommen durch einen Ort, eine Zeit, eine seltsame Ähnlichkeit, einen Irrtum, irgendeinen Zufall zusammen. So entstehen wunderliche Einheiten und eigentümliche Verknüpfungen – und eins erinnert an alles – wird das Zeichen vieler und wird selbst von vielen bezeichnet und herbeigerufen. Verstand und Phantasie werden durch Zeit und Raum auf das sonderbarste vereinigt, und man kann sagen, daß jeder Gedanke, jede Erscheinung unseres Gemüts das individuellste Glied eines durchaus eigentümlichen Ganzen ist.²⁶³

Den Augenschein einer christlichen und aus der Bibel stammenden Behauptung bietet auch die Textstelle, wo Alban und Maria über die geistliche Vereinigung sprechen. Im Sinne ihrer Aussagen sollte Maria nur *in Ihm* existieren, weil sie nur „in diesem *mit Ihm* und *in Ihm* Sein“ wahrhaftig leben kann (SW 2/1, S. 209).²⁶⁴ Die Ausdrücke „*in Ihm sein*“ und „*in Ihm leben*“ stammen jedoch aus der Bibel. Auch Paulus bezieht sich auf dem Areopag in seiner Rede darauf, dass der Herr der Himmel und der Erde „aus *einem* [Blut] jede Nation der Menschen gemacht“ hat, „damit sie auf dem ganzen Erdboden wohnen, und hat festgesetzte Zeiten und die Grenzen ihrer Wohnung bestimmt, damit sie Gott suchen, ob sie ihn wohl ertasten und finden möchten, obgleich er nicht fern ist von

²⁶³ Zitiert nach Zelinsky (1974), S. 154.

²⁶⁴ Vgl. SW 2/1, S. 216.

einem jeden von uns”, denn „in ihm leben und weben [oder: bewegen wir uns] und sind wir”.²⁶⁵ Im Brief an die Galater steht geschrieben, „ich lebe aber, nicht mehr ich, sondern Christus lebt in mir; was ich aber jetzt lebe im Fleisch, lebe ich durch Glauben, durch den an den Sohn Gottes, der mich geliebt und sich selbst für mich hingegeben hat.”²⁶⁶ An einer anderen Bibelstelle sagt Johannes, dass „der Sohn Gottes gekommen ist und uns Verständnis gegeben hat, damit wir den Wahrhaftigen erkennen; und wir sind *in dem Wahrhaftigen, in seinem Sohn Jesus Christus*”, dieser „ist der wahrhaftige Gott und das ewige Leben”.²⁶⁷ Ein entscheidender Unterschied zwischen Alban und Christus liegt darin, dass – laut der Bibel – Christus zuerst sich selbst aufgeopfert und sich selbst dabei vollständig hingegeben hat und erst dann – die freie Wahl und den freien Willen der Menschen dabei vollständig akzeptierend – eine gegenseitige Hingabe ermöglicht und erwartet. Diejenigen, die Jesus aus freiem Willen annehmen, werden bei der Vereinigung mit Gott nicht unterjocht, sondern erhoben.

Die Aussage Albans kann auch irreführend sein, als er einmal in seinem Brief Christus erwähnt. Nach den Warnungen der asketischen Schulmeister sollen sie „wie gläubige Kinder die Augen zudrücken, um an dem Glanz und Schimmer des heil. Christs, den uns die Natur überall in den Weg stellt, nicht zu erblinden” (SW 2/1, S. 212.). Diese Ansicht, nach der man sich durch die Vereinigung mit dem Kosmos und mit der Natur Gott nähern kann, war in jener Zeit sehr verbreitet. Aus diesem Grund benutzt Alban – der sich gleichzeitig als romantischer Dichter interpretieren lässt²⁶⁸ – öfters Wendungen, in denen er die Natur personifiziert und mit göttlichen Eigenschaften ausstattet, indem er zum Beispiel über den Willen der Natur, über Verbindungen, die die Natur knüpft oder über das passive, nur dem Weibe eigene wahrhaft kindliche Gemüt, das von der Natur organisiert wurde, spricht.²⁶⁹

Die Natur wurde auch in Herders Schriften durch besondere Fähigkeiten und Ehre bereichert, während er nach einer Philosophie der

²⁶⁵ Apostelgeschichte 17: 26–28.

²⁶⁶ Galater 2: 20.

²⁶⁷ Johannes 5: 20 (Hervorhebung stammt vom Verfasser.) Vgl. Johannes 17: 19; Johannes 17: 22–23.; I. Johannes 3: 2.

²⁶⁸ Dieser Aspekt und Albans romantisch-dichterische Merkmale werden später noch detaillierter beleuchtet.

²⁶⁹ Vgl. SW 2/1, S. 217.

Geschichte der Menschheit suchte. Bei dieser Suche fand er das von den Romantikern sehnsüchtig 'gelesene' und nach ihrem Willen zu entziffernde Buch der Natur: „Gang Gottes in der Natur, die Gedanken, die der Ewige uns in der Reihe seiner Werke tätlich dargelegt hat: sie sind das heilige Buch, an dessen Charakteren ich zwar minder als ein Lehrling, aber wenigstens mit Treue und Eifer buchstabiert habe und buchstabieren werde.“²⁷⁰ In der Bibel wird auch erwähnt, dass „das von Gott Erkennbare unter ihnen [den Menschen] offenbar ist, denn Gott hat es ihnen offenbart – denn das Unsichtbare von ihm wird geschaut, sowohl seine ewige Kraft als auch seine Göttlichkeit, die von Erschaffung der Welt an in dem Gemachten wahrgenommen werden“.²⁷¹ Dass es hier nicht ganz in dem Sinne zu verstehen ist, wie Herder und die Romantiker vielleicht auch anhand dieser Bibelstelle den Kosmos und die Natur betrachtet und mystifiziert haben, stellt sich in den folgenden Zeilen heraus. Es wird behauptet, dass die Menschen ohne Entschuldigung seien, „weil sie, Gott kennend, ihn weder als Gott verherrlichten noch ihm Dank darbrachten, sondern in ihren Überlegungen in Torheit verfielen und ihr unverständiges Herz verfinstert wurde. Indem sie sich für Weise ausgaben, sind sie zu Toren geworden und haben die Herrlichkeit des unverweslichen Gottes verwandelt in das Gleichnis eines Bildes von einem verweslichen Menschen und von Vögeln und von vierfüßigen und kriechenden Tieren.“²⁷² In Herders Philosophie wird die Natur dagegen personifiziert, wobei er in seiner Vorrede hinzufügte, dass diese Verfahrensweise niemanden täuschen dürfe.

Niemand irre sich daher auch daran, daß ich zuweilen den Namen der Natur personifiziert gebrauche. Die Natur ist kein selbständiges Wesen, sondern Gott ist alles in seinen Werken; indessen wollte ich diesen hochheiligen Namen, den kein erkenntliches Geschöpf ohne die tiefste Ehrfurcht nennen sollte, durch einen öftern Gebrauch, bei dem ich ihm nicht immer Heiligkeit genug verschaffen konnte, wenigstens nicht mißbrauchen. Wem der Name „Natur“ durch manche Schriften unsres Zeitalters sinnlos und

²⁷⁰ Herders Werke in fünf Bänden. Bd. II. Hrsg. v. den nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen Deutschen Literatur in Weimar. Berlin u. Weimar, 1982, S. 14–15.

²⁷¹ Römer 1: 19–20.

²⁷² Römer 1: 21–23. Zur Verehrung von kriechenden Tieren findet man ein Beispiel bei E. T. A. Hoffmanns Märchen *Der goldene Topf*, in dem eine grüne Schlange geliebt und angebetet wird.

niedrig geworden ist, der denke sich statt dessen jene allmächtige Kraft, Güte und Weisheit und nenne in seiner Seele das unsichtbare Wesen, das keine Erdensprache zu nennen vermag.²⁷³

Herders eingefügte metaphorische Bilder über die Gegenwart des Göttlichen, die als Licht in seinen Werken strahlen und zuletzt als Flamme und Sonne aufgehen, ähneln den philosophischen Sätzen Albans sehr und weisen auf eine intertextuelle Beziehung hin. Hoffmanns Magnetiseur behauptet auch, dass „der Fokus, in dem sich Alles Geistige sammelt, [...] Gott“ ist (SW 2/1, S. 214.). „Je mehr Strahlen sich zur Feuerpyramide sammeln – desto näher ist der Fokus!“ (SW 2/1, S. 214.) – fügt er später hinzu und setzt seine „Philosophie“ in den folgenden Gedanken fort – „Wie breiten sich diese Strahlen aus – sie umfassen das organische Leben der ganzen Natur, und es ist der Schimmer des Geistigen, der uns in Pflanze und Tier unsere durch dieselbe Kraft belebten Genossen erkennen läßt. – Das Streben nach jener Herrschaft ist das Streben nach dem Göttlichen, und das Gefühl der Macht steigert in dem Verhältnis seiner Stärke den Grad der Seligkeit. Der Inbegriff aller Seligkeit ist im Fokus!“ (SW 2/1, S. 214.) Albans Gedanken scheinen die Fäden der Herderschen philosophischen Denkweise widerzuspiegeln, indem er über das dunkelstrahlende Licht und über die große Analogie der Natur und der Religion schreibt.

Überall hat mich die große Analogie der Natur auf Wahrheiten der Religion geführt, die ich nur mit Mühe unterdrücken mußte, weil ich sie mir selbst nicht zum voraus rauben und Schritt vor Schritt nur dem Licht treu bleiben wollte, das mir von der verborgenen Gegenwart des Urhebers in seinen Werken allenthalben zustrahlet. Es wird ein um so größeres Vergnügen für meine Leser und für mich sein, wenn wir, unsern Weg verfolgend, dies dunkelstrahlende Licht zuletzt als Flamme und Sonne werden aufgehen sehen.²⁷⁴

Obwohl Paulus in seinem Brief an der Römer schrieb, dass sich Gottes Macht anhand der Schöpfung und in dem Gemachten erkennen lässt, ist seine verborgene Gegenwart auf einer pantheistischen Weise in der Natur

²⁷³ Herders Werke in fünf Bänden (1982), Bd. II., S. 15.

²⁷⁴ Ebd.

oder in geistlichen Strahlen in Pflanzen und Tieren nicht aufzufinden.²⁷⁵ Die pantheistischen Vorstellungen und die Wurzeln der Idee, nach der sich das Böse und das Gute in der Natur und in Gott gleichzeitig auffinden lassen, zeigen sich unter anderem in den Schriften von Jacob Böhme, der sich in den Kreisen der romantischen Dichter großer Beliebtheit erfreute.

2. 7. Unio mystica bei Böhme und bei Hoffmann

Böhme zeigt einen Weg für die Menschen zur Selbstvergöttlichung auf, indem er behauptet, dass, wenn in Gott das absolute Böse liege, dieses auch im Menschen sein müsse. Seiner Logik folgend müsse der Mensch, wenn er sich selbst in Gott erkenne, auch das Böse in sich erkennen.²⁷⁶ Als Auflösung dieser Ambivalenz müsse der Mensch sich nach Erkenntnis von Gut und Böse selbst vergotten, um in der Einheit den Gegensatz zu überwinden.²⁷⁷ In seinem Sendbrief schrieb Jakob Böhme: „Das Buch, da alle Heimlichkeit innenlieget, ist *der Mensch selber: Er ist selber das Buch des Wesens aller Wesen, dieweilen er die Gleichheit der Gottheit ist, das große*

²⁷⁵ Römer 1: 19–20. (Siehe auch S. 72.).

²⁷⁶ Die Bibel lehrt, dass wenn man sich durch Christus zu Gott bekehrt, man von neuem geboren werden muss. (Siehe Johannes 3: 3) So entsteht der neue Mensch in einer Person und der von Adam geerbte, korrupte und betrügerische alte Mensch ist mit Christus gekreuzigt worden. „Oder wisst ihr nicht, dass wir, so viele auf Christus Jesus getauft worden sind, auf seinen Tod getauft worden sind? So sind wir nun mit ihm begraben worden durch die Taufe auf den Tod, damit, so wie Christus aus den Toten auferweckt worden ist durch die Herrlichkeit des Vaters, so auch *wir* in Neuheit des Lebens wandeln. Denn wenn wir mit ihm eingemacht worden sind in der Gleichheit seines Todes, so werden wir es auch in der seiner Auferstehung sein, da wir dieses wissen, dass unser alter Mensch mitgekreuzigt worden ist, damit der Leib der Sünde abgetan sei, dass wir der Sünde nicht mehr dienen. Denn wer gestorben ist, ist freigesprochen von der Sünde. Wenn wir aber mit Christus gestorben sind, so glauben wir, dass wir auch mit ihm leben werden, da wir wissen, dass Christus aus den Toten auferweckt, nicht mehr stirbt; der Tod herrscht nicht mehr über ihn. Denn was er gestorben ist, ist er ein für alle Mal der Sünde gestorben; was er aber lebt, lebt er Gott. So auch ihr, haltet dafür, dass ihr der Sünde tot seid, Gott aber lebend in Christus Jesus.“ In: Römer 6:3–11. Vgl. „[...] dass ihr, was den früheren Lebenswandel betrifft, abgelegt habt den alten Menschen, der nach den betrügerischen Begierden verdorben wird, aber erneuert werdet in dem Geist eurer Gesinnung und angezogen habt den neuen Menschen, der nach Gott geschaffen ist in wahrhaftiger Gerechtigkeit und Heiligkeit.“ In: Epheser 4: 22–24. Vgl. „Belügt einander nicht, da ihr den alten Menschen mit seinen Handlungen ausgezogen und den neuen angezogen habt, der erneuert wird zur Erkenntnis nach dem Bild dessen, der ihn erschaffen hat“. In: Kolosser 3: 9–10. Vgl. Römer 7: 14–25.

²⁷⁷ Frank Ferstl: Jacob Boehme – der erste deutsche Philosoph. Eine Einleitung in die Philosophie des Philosophus Teutonicus. Berlin 2001, S. 45.

*Arkanum lieget in ihme.*²⁷⁸ Nach den Thesen Böhmes gehöre die Natur notwendig zu Gott und sei ein Bestandteil Gottes. Die Natur ist ja gleichzeitig der Inbegriff der körperlichen Wesen und findet sich auch in der Seele der Menschen, die aus der ewigen Natur und Gottes eigen Wesen stammt. Der Wille der Menschen wurde aus der Seele geschöpft und sollte demzufolge auch der Wille der Natur und der Wille Gottes sein.²⁷⁹ Diese Gedanken erscheinen auch in der Philosophie Albans.

Jede Neigung, die den höheren Gebrauch der inneren Kräfte in Anspruch nimmt, kann nicht verwerflich sein, sondern muß eben aus der menschlichen Natur entsprungen, und in ihr begründet, nach der Erfüllung des Zwecks unseres Daseins streben. Kann dieser denn ein anderer sein, als die höchstmögliche vollkommenste Ausbildung und Anwendung unserer physischen und psychischen Kräfte. [...] Wie ergötzte es mich aber, daß er [der alte Maler] die Sache so gemein nahm; er sprach unaufhörlich von dem Grafen Hypolit, Mariens verlobtem Bräutigam, und daß er die bunte Mustercharte von allen seinen Tugenden recht mit Behagen vor mir ausbreitete, diene mir nur dazu, die läppischen Verhältnisse, welche die Menschen in einfältiger kindischer Tätigkeit anknüpfen, im Innersten zu belachen und mich meiner tiefern Erkenntnis jener Verbindungen, die die Natur knüpft, und der Kraft, diese zu hegen und zu pflegen, zu erfreuen. – Marie ganz in mein Selbst zu ziehen, ihre ganze Existenz, ihr Sein so in dem meinigen zu verweben, daß die Trennung davon sie vernichten muß, das war der Gedanke, der, mich hoch beseligend, nur die Erfüllung dessen aussprach, was die Natur wollte. (SW 2/1, S. 212, 216.)

Je größer der „Wille“ in Mensch, Natur und aller Kreatur ist, in die ursprüngliche Einheit zurückzukehren, desto göttlicher ist das jeweilige – nach der Meinung Böhmes. Alles, was diesen Willen nicht aufbringt, verbleibt in der äußeren Welt.²⁸⁰ Im Gegensatz zur intelligiblen Mystik spricht Böhme selbst der einfachsten Materie prinzipielle Teilhaftigkeit

²⁷⁸ Theosophische Sendbriefe, Nr. 20, § 3. Zitiert nach Ludwig Feuerbach: Geschichte der neuern Philosophie von Bacon von Verulam bis Benedikt Spinoza. Hrsg. v. Joachim Höppner. Leipzig 1990, S. 170. Vgl. János Weiss: Az észről a szellemhez való átmenet. (Kísérlet a német idealizmus egyik epizódjának rekonstruálására). In: Magyar Filozófiai Szemle. A Magyar Tudományos Akadémia Filozófiai Bizottságának Folyóirata. Budapest 2011/3. (55. évfolyam), S. 88–102.

²⁷⁹ Vgl. Feuerbach (1990), S. 170–171.

²⁸⁰ Andreas Gauger: Jakob Böhme und das Wesen seiner Mystik. Berlin 2000, S. 127.

am Göttlichen zu und fand sie nicht völlig von Gott verschieden.²⁸¹ Böhmes Mystik verkündet demzufolge nicht einen bloßen Aufstieg zu Gott, sondern einen wechselseitigen Prozess innerhalb von panentheistischen und pantheistischen Stufen in einer immer tieferen Erkenntnis.²⁸² Diese Gedanken spiegeln sich auch bei der philosophischen Auffassung Albans in der Erzählung von Hoffmann und auch in der Denkweise der romantischen Dichter und Schriftsteller wider.

Die unio mystica kann aber nach der mystischen Lehre der Theosophen erst im vollkommenen Zustand der Menschen erfolgen, in dem alle Gegensätze aufgehoben sind und auch die Geschlechtertrennung überwunden ist. Der Mensch erstrebt im Sinne des mystischen Denkens nicht nur die Verschmelzung des Selbst in dem Einen bzw. in Gott, sondern während des Prozesses der Überwindung des eigenen Selbst, des „mystischen Todes“, erfolgt die radikale Neugeburt in ein neues, zweigeschlechtliches Wesen, für den erst die endgültige unio mystica ermöglicht wird.²⁸³ Diese Spekulation findet man in der Kabbala, in der Gnosis und in der Überlieferung des Geheimwissens, in der Alchemie. Die von Alban verlangte Vereinigung und die romantische Einheitskonzeption sind auch vor allem mit der alchemistischen Um- und Verwandlung zu vergleichen, obwohl sie teilweise christliche Elemente und biblische Symbole angenommen haben. Auf der Seite dieses mystischen Gedankenguts gewinnen Hoffmanns *Magnetiseur* und Albans Bestrebungen nach der Verschmelzung sowie die „geistige Beziehung“ mit Maria eine neue Interpretation. Außerdem wird Marias Tod in ein neues Licht gerückt, weshalb die relevante Textstelle hier vor Augen geführt wird.

Diese innigste geistige Verbindung mit dem Weibe, im Seligkeitsgefühl jeden andern, als den höchsten ausgeschrienen tierischen Genuß himmelhoch überflügelnd, ziemt dem Priester der Isis, und Du kennst mein System in diesem Punkt, ich darf nichts weiter darüber sagen. Die Natur organisierte das Weib in allen seinen Tendenzen passiv. – Es ist das willige Hingeben, das begierige Auffassen des Fremden, außerhalb liegenden, das Anerkennen und Verehren des höheren Prinzips, worin das wahrhaft kindliche Gemüt besteht, das nur dem Weibe eigen und das ganz zu beherrschen, ganz in sich aufzunehmen, die höchste Wonne ist. [...] Es

²⁸¹ Ebd.

²⁸² Ebd., S. 127–128.

²⁸³ Ebd., S. 79–80.

war mein Geist, der sie dann willig aufnahm und ihr die Schwingen gab, dem Kerker, mit dem sie die Menschen überbaut hatten, zu entschweben. Nur in diesem Sein in mir kann Marie fortleben, und sie ist ruhig und glücklich. [...] Der Baron und der alte Maler sehen mich mit feindlichen Blicken an, aber es ist herrlich, wie sich auch da die Kraft bewährt, die mir die Natur verliehen. (SW 2/1, S. 216–217.)

Alban rechtfertigt sein Benehmen und seinen Zweck dadurch, dass er ausschließlich dem Willen der Natur folgt. Nur seines festen Willens bedurfte es, Maria in den somnambulen Zustand zu versetzen, „der nichts anders war, als das gänzliche Hinaustreten aus sich selbst und das Leben in der höheren Sphäre des Meisters“ (SW 2/1, S. 217.). Diese unio mystica könnte letztendlich durch Marias „mystischen Tod“ erfüllt werden. Davon, ob die permanente Neugeburt in ein neues zweigeschlechtliches Wesen geschah, berichtet Bickerts Tagebuch nicht. Über das weitere Schicksal und Leben Albans bekommt der Leser keine weiteren Informationen. Der Magnetiseur enthüllt weder das Wesen seiner Mystik noch sein endgültiges Ziel, spricht lediglich über ein Lehrbuch, in dem er über die Naturkräfte und ihre Wirkungen gelesen hat.

Du weißt, auf welche wunderbare Weise ich mir einen Schatz geheimer Kenntnisse gesammelt. Nie hast Du das Buch lesen mögen, unerachtet es Dich überrascht haben würde, wie noch in keinem der physikalischen Lehrbücher solche herrliche Kombinationen mancher Naturkräfte und ihrer Wirkung, so wie hier entwickelt sind. Ich verschmähe es nicht, manches sorglich zu bereiten, und kann man es denn Trug nennen, wenn der gaffende Pöbel über etwas erschrickt und staunt, das er mit Recht für wunderbar hält, da die Kenntnis der nächsten Ursache nicht das Wundervolle, sondern nur die Überraschung vernichtet? (SW 2/1, S. 218.)

Der Magnetiseur, der sich selbst als „Priester der Isis“ versteht, erzählt – wie oft die Romantiker beim Schreiben – „Sagen und Mythen der alten Ägypter und Inder“ (SW 2/1, S. 217, 211.), um Maria in einen somnambulen Schlaf zu versetzen.²⁸⁴ Mit Berufung auf Volksmärchen benutzen die romantischen Künstler solche Elemente, die auch in den Träumen

²⁸⁴ Vgl. Kohlenbach (1991), S. 231.

und phantastischen Vorstellungen Marias erscheinen. Die besondere Vorliebe für Böhmes Lehre und für seine *unio mystica* lässt sich in der Natursprache, die von der Frau plötzlich verstanden wird, und im Zeichen der Lilie erkennen.

Zuweilen hatte alles um mich herum, leblose Dinge, Stimme und Klang und neckte und quälte mich mit wundersamen Zungen; seltsame Einbildungen rissen mich heraus aus dem wirklichen Leben. [...] – Gewisse Dinge [...] konnten mich recht quälen. So hatte ich einen solchen Abscheu gegen Lilien, daß ich jedesmal ohnmächtig wurde, sobald, war es auch in weiter Ferne, eine blühte, denn aus ihren Kelchen sah ich glatte, glänzende, züngelnde Basiliske auf mich zuspringen. [...] mit jedem Tage schwächer werdend, sah' ich den Tod vor Augen. (SW 2/1, S. 206–207.)

Das Bild über die Lilien kehrt am Ende ihres Briefes wieder zurück, als sie über die 'Verwandlung' Albans berichtet: „Sein Gesicht, sonst so ruhig und ernst, war zur grausigen Larve verzogen, und aus seinen glutroten Augen schlängelten sich in ekelhafter Schnelle blanke glatte Basilisken, wie ich sie sonst in den Lilienkelchen zu erblicken währte.“ (SW 2/1, S. 210.) Die Lilie als Symbol durchdringt die ganze Lehre der Schriften von Böhme. Der von den Idealen eines neuen Zeitalters faszinierte Böhme wählte das Symbol der Lilie, wenn er in seiner Schrift *De signatura rerum* von der „Herankunft“ der Lilienzeit sprach. Die von ihm gemeinte Lilie ist kein äußeres Gewächs, sondern sie muss in der menschlichen Existenz der Lebensmitte erblühen: „Es wächst eine Lilie in menschlicher Essenz.“²⁸⁵ Einen Ausdruck findet sie in einer Wesenswandlung im Sein und Bewusstsein. Mit diesem Zeichen will Böhme seine mystischen Gedanken über die Wiedergeburt ausdrücken und stößt auf „Einblicke in den Abgrund des Universums und in den Weg des Menschen, der durch einen tragischen Fall seine ursprüngliche Wesensgestalt, seine Urbildlichkeit verloren hat, für den es aber ein neues Leben gibt, eine Wiedergeburt“.²⁸⁶ Bei der Wiedergeburt ist eine spirituelle Transformation durch die Imagination gemeint.

²⁸⁵ Jakob Böhme: *Im Zeichen der Lilie*. Aus den Werken des christlichen Mystikers. Ausgewählt und kommentiert von Gerhard Wehr. München 1991, Vorwort, S. 9–10, 14.

²⁸⁶ Ebd., Vorwort, S. 10.

Nikodemus sprach: Wie mag das zugehen, daß ein Mensch mag im Alter anders geboren werden? Joh. 3, 4. – Ja, lieber Nikodemus und liebe äußere irdische Vernunft, wie mochte es zugehen, daß Adam, der doch ein vollkommen Bildnis Gottes war, in seiner Vollkommenheit verdarb und irdisch war? Geschah es nicht durch Imagination, daß er seine Sucht und Lust in das äußere gestirnte und elementische irdische Reich einführete, da er dann auch also bald in seiner Begierde, Lust und Einbildung geschwängert und irdisch ward, davon er in Schlaf der äußeren Magiae fiel. Also gehet es auch zu mit der Wiedergeburt. Durch die Imagination und ernstliche Begierde werden wir wieder der Gottheit schwanger und empfangen den neuen Leib im alten. [...].²⁸⁷

Diese Behauptungen sind eher mit dem Serapiontischen Prinzip über die Macht und Rolle der Imagination und durch den Schlaf der äußeren Magie mit dem Magnetismus zu vereinbaren, als mit der Aussage der Bibel. In den Bildern über die Wiedergeburt bildet neben der Morgenröte die Lilie eines seiner bedeutendsten Symbole, denn eine „Lilie blühet“ – wie Böhme behauptet – „über Berg und Tal in allen Enden der Erden. Wer da sucht, der findet.“²⁸⁸ Diese Blume mit dem Kind in der Mitte stammt aber aus der ägyptischen Mythologie und bezieht sich auf den Sonnengott. Plutarch schreibt in seinem Buch *Über Isis und Osiris*, dass die Ägypter den Sonnengott als neugeborenes Kind auf der Lotosblume aufgehend darstellten. Dadurch versuchten sie die Entzündung der Sonne aus dem Feuchten anzudeuten.²⁸⁹ Laut Plutarch soll man die mythischen Bilder und Geschichten der Ägypter auch nicht wortwörtlich, sondern als abgebildete Imagination, als zeichenartige Symbole verstehen.

Wenn du also hörst, was die Ägypter über die Götter erzählen, Irrfahrten, gliedweise Zerstückerlungen und vieles Derartige, so mußt du des eben Gesagten gedenken und glauben, daß nichts davon als tatsächlich so geworden und getan erzählt wird. [...] Auch glauben sie nicht, daß der Sonnengott (Ηλιος) sich als neugeborenes Kind aus der Lotosblüte erhebe, sondern sie stellen den Sonnenaufgang in dieser Weise nur (deshalb) dar, um die Entzündung der Sonne aus dem Feuchten anzudeuten.²⁹⁰

²⁸⁷ Böhme: Aurora. In: Böhme (1991), S. 168.

²⁸⁸ Böhme (1991), Vorwort, S. 14–15.

²⁸⁹ Plutarch: *Über Isis und Osiris*. Zweiter Teil. Die Deutungen der Sage. Übersetzung und Kommentar von Theodor Hopfner. Darmstadt 1967, S. 95.

²⁹⁰ Ebd., S. 9.

Im *Magnetiseur* versteckt sich aber in der erblühten Blume nicht ein neugeborenes, reines Kind – wie es Böhme wünschte –, sondern züngelnde Basilisken schlängelten sich daraus. Dieses Bild lässt sich auch als starke Kritik gegenüber der Lehre Böhmes lesen, indem hier dargestellt wird, dass die *unio mystica* die Menschen den „Anfechtungen des Teufels“ ausliefert. Das magische Bild über giftige Schlangen, die auch vor den Augen der Seele Marias erschienen, klingt jedoch auch in den Werken Böhmes beim Thema des neugeborenen Geistes an und beleuchtet den inneren Kampf der Frau aus einer neuen Perspektive.

Je mehr das Leben vom Grimme begehret zu fliehen, je heftiger wird der Streit im Leben ohne das, was der Teufel in seinem Neste schüret und einführet, durch seine giftige Imagination auch magische Einbildung und Einführung. Er stellet immerdar der armen Seelen das magische Bild der giftigen Schlange vor, daß dieselbe soll darein imaginieren und sich in derselben Gift entzünden, welches dann auch täglich geschiehet. Also wird dann der Seelen Feuer ein böses, giftigbrennend Schwefelfeuer.²⁹¹

Hier wird die Rolle der Imagination und Einbildungskraft hervorgehoben. Zur Darstellung poetischer Inspiration, Mitteilung und Wirkung benutzt Hoffmann selbst dasselbe Amalgam mystischer Bildlichkeit wie Böhme, Schelling oder die Beschreiber des Magnetismus, mit dem er Alban seine Theorie entwickeln lässt.²⁹² Dafür sprechen die verwandten Bilder zum Beispiel im *Goldenen Topf*, in dem sich der Erzähler von seiner Schrift erhofft, dass „vielleicht [...] doch ein Funke in dieses oder jenes Jünglings Brust“ falle, „der die Sehnsucht nach der grünen Schlange entzündet“.²⁹³ Hoffmanns Erzähler wollen literarische Werke ähnlich der Mesmerschen Therapie als Mitteilung von Energie begreifen. Der Leser soll sich in der von der Poesie errichteten Welt finden, ebenso wie Maria im Geist Albans oder Böhme in seinem mystischen Buch der Natur und in seinen mystischen Erfahrungen.²⁹⁴ Der Mesmerismus ist bei Hoffmann nicht nur ein bedeutungstiftendes und handlungsleitendes Zentralmotiv, sondern das Gesamtwerk Hoffmanns lässt sich – wie schon Ludwig Börne im Jahr 1820 behauptete – auf die Formel „der

²⁹¹ Böhme (1991), S. 172–173.

²⁹² Kohlenbach (1991), S. 230.

²⁹³ Vgl. ebd.

²⁹⁴ Vgl. ebd., S. 231.

dramatisierte Magnetismus“ reduzieren. Obwohl diese Meinung polemisch gedacht war, stellte Barkhoff fest: „Hoffmann gilt als der literarische Magnetiseur schlechthin – nicht nur in seiner Epoche“.²⁹⁵ Der Magnetismus erfüllt bei Hoffmann die Rolle eines Fokus, „von dem aus sich der ganze Kosmos seiner Themen in ihren Filiationen und Brechungen organisieren ließe“.²⁹⁶ Der Erzähler fungiert als Magnetiseur und die Erzählung als seine Suggestion. Der Leser kann nur das sehen und erfahren, was der Erzähler ihm ermöglicht. Demzufolge soll der Leser in der Gedankenwelt bzw. im „Geiste der Erzähler“ und ferner des Autors existieren. Seine Kunst will den Leser mit wunderbaren, phantastischen und seltsamen Bildern gefangen nehmen.²⁹⁷ Für die Entwicklung dieser literarischen Erzähltechnik, deren als Magnetiseur dargestellter Erzähler ein romantischer ist, gilt *Der Magnetiseur* als Meilenstein. Während Hoffmanns Poetik den romantischen Erzähler als Magnetiseur präsentiert, wird der Magnetiseur als romantischer Erzähler vorgeführt, indem Alban als romantischer Dichter widergespiegelt wird.

Die erzählerische Beeinflussung zur Auflösung der Grenze zwischen alltäglicher Erfahrung und einer höheren Realität im Rezeptionsvorgang verfügt über eine besondere Kraft. Es bleibt nicht ohne Wirkung, wenn der Leser an solche ständig wiederkehrenden Instruktionen gebunden ist, nach denen er die gelesene als wahre und reelle Geschichte erfahren soll. Diese Suggestion der Erzähler wird sogar verstärkt, wenn die Art und Weise der bedingungslosen Hingabe an die Lektüren am Beispiel der magnetischen Praxis erprobt und anhand der Darstellung von Somnambulen in literarischen Texten vorgeführt wird.²⁹⁸ Der Leser kann nur das sehen, was der Erzähler – und auf vermittelter Weise der Schriftsteller – ihm vor Augen führt. Der Empfänger kann in diesem Sinne nur „in ihm“ [d.h. in dem Erzähler] seiend existieren. Im romantischen Sinne erfüllen sogar die Künstler die Rolle der Vermittler, die bei der Wiederherstellung der Einheit mit den übernatürlichen, höheren Kräften Hilfe leisten. Diese

²⁹⁵ Jürgen Barkhoff: *Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik*. Stuttgart, Weimar 1995, S. 195. Vgl. Lindner (2001), S. 146.

²⁹⁶ Barkhoff (1995), S. 196.

²⁹⁷ Vgl. Kohlenbach (1991), S. 231.

²⁹⁸ Vgl. ebd.

vom Erzähler und vom romantischen Schreiber ausgeübte Herrschaft zerbricht durch die Ironie. Der romantische Künstler begrenzt seine „magische“ und „mesmerische Herrschaft“ mit Hilfe der Ironie und reflektiert gleichzeitig, dass die Wiedervereinigung mit den „höheren Kräften“ und mit der Natur durch das literarische Werk nicht vollständig erreichbar ist.

3. Neue Mythologie und neue Religion

Die bisherigen Darstellungen zur Entwicklung der Naturphilosophie sind immer wieder auf die enge Verbindung von Philosophie und romantischem Poesiekonzept gestoßen. Vor allem Friedrich Schlegel hat durch seine *Athäneums-Fragmente* einen wichtigen Beitrag für die Formulierung eines modernen Poesiebegriffs und -konzepts geleistet. In diesem Teil werden Schlegels Vorstellung von Poesie und die Grundsteine zu einer romantischen Theorie der Kunst und zu einer neuen Mythologie in ihrer philosophischen Tragweite und unter dem Aspekt der Einführung einer neuen Religion dargestellt, denn diese Theorien finden einen Widerhall in den Werken Hoffmanns. Besonders im *Goldnen Topf* leistet er ein Gegenbild der mythologischen und religiösen Vorstellungen Schlegels, da Hoffmann damit ein Bibel-ähnliches und biblische, sakrale sowie mythische Motive beinhaltendes Werk schuf. *Der goldene Topf* besteht aus zwölf Vigilien, wobei sich der Begriff Vigilie auf Nachtwachen bezieht. Die Zahl Zwölf ist auch eine immer wiederkehrende symbolhafte Zahl, die in der Bibel und auch in vielen Märchen auftaucht.

Im Werk bekommt der Mythos eine wichtige Rolle. Die Aufgabe der mythologischen Poesie sei es, die Gesetze der Vernunft aufzuheben und die Menschen in das Chaos und in die Verwirrung der Fantasie zu bringen. Der Mythos erscheint bei Friedrich Schlegel als ein hieroglyphischer Ausdruck der Natur. In Hoffmanns Märchen aus der neuesten Zeit wird ein Mythos dargestellt, der die Verwirrung der Fantasie als einen Ausdruck der Natur präsentiert. Übernatürliche Geisterwesen vermitteln nämlich die Mythen, die gleichzeitig auch eine Geschichte über Anselmus beinhalten, während er die Hieroglyphen des Buches der Natur kopiert. Im Rahmen der dargestellten Mythologie werden existenzielle Fragen über den Ursprung der Welt, der Lebewesen und des Geistes angedeutet und Poesie und Philosophie miteinander verbunden. Das Telos als chiliastisches Motiv einer neuen Bibel wird am Ende der Geschichte durch die Himmelfahrt nach Atlantis erreicht. Das Märchen endet mit einem aus der Bibel bekannten Zitat: „glaube, liebe, hoffe!“ (SW 2/1, S. 305.) Anselmus wird als Ersatzerlöser dargestellt, obwohl hier vor allem nur eine Selbsterlösung erfüllt wird. Als Erlöser erscheint im Werk ein Dichter-Charakter, der zwar bereits geschriebene Texte kopiert, dieses

Abschreiben aber durch geistliche, transzendente Entrückungen und Visionen durchführt. Anselmus bekommt seine eigene Geschichte diktiert, die er in einem übernatürlichen Gesicht durch seine inneren Augen sah; und erfüllt seine Arbeit durch eine automatische Schrift, die schon Böhme als Schaffensweise bevorzugte. Die innere Konstruktion des Werks – im Einklang mit der Schlegelschen Konzeption einer neuen Mythologie – ist vom Verhältnis von Realem und Idealem, Stoff und Idee bzw. Materie und Geist bestimmt, wobei die Idee ins Unendliche ausgreift. Die Geschehnisse beginnen am Himmelfahrtstag und zeigen ein detailliertes Bild des Universellen in der unsichtbaren Welt, und vereinigen in sich Poesie und Philosophie. In all diesen Vorstellungen spiegeln sich auf reflexive Weise die Schlegelschen Gedanken über eine Transzendentalpoesie wider und zeigen intertextuelle Beziehungen im weiteren Sinne verstanden bzw. eine unendliche Kommunikation mit den Werken Schlegels auf. Entsprechend dem Bibelprojekt Schlegels benutzt Hoffmann auch mehrere literarische Formen und mit der Hilfe von Ironie und Witz stiftet er Zusammenhang.

In Schlegels Vorstellung über die reflexive Transzendentalpoesie manifestiert sich ein Programm der Synthese von Philosophie und Poesie. Die Forderung, nach der Poesie und Philosophie vereinigt sein sollen, wird in Form des Mythos erfüllt. Laut Schelling ist nämlich „die Mythologie die absolute Poesie“.²⁹⁹ Die Mythologie ist in diesem Ideengebäude Schellings nichts anders als „das wahre Universum an sich“, „selbst schon Poesie und doch für sich wieder Stoff und Element der Poesie“.³⁰⁰ Auch Schlegel schreibt in seiner *Rede über die Mythologie*: „[...] Mythologie und Poesie, beide sind eins und unzertrennlich. [...] alles greift in einander, und überall ist ein und derselbe Geist nur anders ausgedrückt.“ (KFSa, Bd. II, S. 313.) In Schlegels Ideologie der Transzendentalpoesie soll der romantische Text eine Beobachtung der Welt und gleichzeitig Selbstbeobachtung sein. Das Wesen eines Werks sei deshalb das „Transzendente, das absolut Innre, der condensirte und dann potenzierte Geist in Eins zusammen“ (KFSa, Bd. XVI, S. 143, [695]).³⁰¹ Die innere Konstruktion eines Werkes sei vom Verhältnis von Realem und Idealem,

²⁹⁹ Schelling (1976), S. 50. [406.].

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ Vgl. Bärbel Frischmann: Vom Transzendentalen zum Frühromantischen Idealismus. J. G. Fichte und Fr. Schlegel. Paderborn 2005, S. 309.

Materie und Geist bzw. Stoff und Idee bestimmt. Die Idee greife dabei ins Unendliche aus, während der Stoff immer endlich und beschränkt sei. Diese Spannung zwischen Endlichem und Unendlichem kennzeichnet die romantische Poesie, deren Ziel es sei, das Unendliche im Endlichen aufscheinen zu lassen und zur Geltung zu bringen.

Schlegel betrachtete jede Beziehung des Menschen aufs Unendliche als Religion, „nämlich des Menschen in der ganzen Fülle seiner Menschheit“ (KFSA, Bd. II, S. 263, [81]).³⁰² Das Unendliche in jener Fülle gedacht sei die Gottheit. Die von Schlegel verkündete „Religion der Menschen und Künstler“ solle das Christentum ablösen, denn auch die Christen, „wenn die Morgensonne wirklich emporsteigt, werden schon niederfallen und anbeten“ (KFSA, Bd. II, S. 265, [92]). Diese Religion soll jedoch planvoll gemacht werden: „Frei ist der Mensch, wenn er Gott hervorbringt oder sichtbar macht, und dadurch wird er unsterblich.“ (KFSA, Bd. II, S. 258, [29].) Die freie Selbsttätigkeit und das Machen wird in Bezug auf die Religion auch in seiner Schrift *Philosophische Lehrjahre* betont: „Frey ist man, wenn man Gott macht und dadurch wird man unsterblich. – Gott kann nur geschaffen werden. – Sie sollen nicht von Gott eingegeben seyn, sondern im Gegentheile ihn eingeben. – Das Universum soll man vergöttern, nicht Gott; denn das hats nötig. Aber anschauen soll man Gott. –“ (KFSA, Bd. XVIII, S. 330, [74].) Demzufolge erscheint nicht nur die Religion, sondern auch der neue Gott als Aufgabe: Gott sei den Menschen aufgegeben und zwar so, dass sich der Mensch nur zum Menschen bilden kann, indem er Gott wird, denn „Gott werden, Mensch sein, sich bilden, sind Ausdrücke, die einerlei bedeuten“ (KFSA, Bd. II, S. 210, [262]).³⁰³ „Er ist nicht <in>, aber er wird *in* der Welt“ (KFSA, Bd. XVIII, S. 301, [1277]).³⁰⁴

Poesie und Philosophie seien „verschiedene Sphären, verschiedene Formen, oder auch die Faktoren der Religion“, denn „versucht es beide wirklich zu verbinden, und ihr werdet nichts anders erhalten als Religion“ (KFSA, Bd. II, S. 260–261, [46]). Im Licht seiner Aussagen über die

³⁰² Vgl. ebd., S. 321.

³⁰³ Vgl. Bolz (1987), S. 80.

³⁰⁴ Diesen Satz könnte man als eine Allusion lesen, da hier mit einer entgegengesetzten Aussage auf die Person des Antichrists angespielt wird. Bei Johannes heißt es: „[...] und jeder Geist, der nicht Jesus [Christus im Fleisch gekommen] bekennt, ist nicht aus Gott; und dies ist der Geist des Antichrists, von dem ihr gehört habt, dass er komme, und jetzt ist er schon in der Welt.“ In: I. Johannes 4: 3.

Transzendentalpoesie erscheint diese Religion als eine Kunstreligion, wobei die Künstler als Mittler zwischen Endlichem und Unendlichem vergöttlicht werden. Schlegels Meinung nach wird diese neue Religion in ihrer Verbindung mit Poesie und Philosophie in der Gestalt einer neuen Mythologie auftreten, denn er sieht den „Zeitpunkt gekommen, das $\chi\rho$ [Christentum] in Mythol[ogie] zu verwandeln“ (KFSa, Bd. XVIII, S. 397, [922]).³⁰⁵ Mythologie, Poesie und Philosophie galten Schlegel als verschiedene Aspekte desselben geistigen Bemühens um Welterklärung. Demzufolge verdichtete sich die Mythologie im Schlussbild einer „neuen Religion“, als das „letzte, größte Werk der Menschheit“ unter der Leitung der Poesie und der Dichtung, der „Lehrerin der Menschheit“ – wie sich Hölderlin darüber äußerte.³⁰⁶ Die von Schlegel aufgezeichnete poetische Mythologie sei ein „Kunstwerk der Natur“, denn eigentlich solle „jedes Werk eine neue Offenbarung der Natur sein“ (KFSa, Bd. II., S. 318, 327.).³⁰⁷ Dem modernen Dichter sei der direkte Weg zur Natur versperrt, deshalb müsse er die neue Mythologie „aus der innersten Tiefe des Geistes“ (KFSa, Bd. II., S. 313.) herausarbeiten. Das Verschlüsselte in der Natur muss durch den Geist „dechiffriert“ werden.

Das Ziel, eine neue Mythologie herauszubilden, erstrebte Hoffmann in seinem Märchen *Der goldne Topf*, indem er ein „Gefäß für den alten ewigen Urquell der Poesie“ (KFSa, Bd. II., S. 312.) geschaffen hat. Seine neue Mythologie scheint wirklich eine Offenbarung der Natur zu sein, der Mythos wird nämlich von einem Salamander und einer Schlange vorgetragen. Hoffmann lässt in diesem Mythos – wie auch in seinem Märchen – das Transzendente aufscheinen – das Unendliche im Endlichen. Sein Mythos wurzelt in den antiken Vorstellungen über ein goldenes Zeitalter und über Atlantis, die jedoch im *Goldenen Topf* zum Reich der Poesie werden. Die im Werk dargestellte Beziehung des Menschen zum Unendlichen erscheint auch als eine neue Religion mit pantheistischen und heidnischen Elementen. Hoffmann versuchte mit seinem Märchen das romantische Programm darzustellen, das das Christentum in Mythologie verwandelte und eine neue Kunst- und Naturreligion – mit entwicklungsgeschichtlichen Motiven bereichert – einführte. Sein Student, Anselmus,

³⁰⁵ Vgl. Frischmann (2005), S. 321.

³⁰⁶ Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe, 20 Bände, Bd. XIV. Hrsg. v. D. E. Sattler. Frankfurt am Main u. Basel. 1975 ff., S. 17. Vgl. Kremer (1997), S. 93.

³⁰⁷ Vgl. Frischmann (2005), S. 324.

bekehrte sich zu dieser neuen antichristlichen Religion, in der Phosphorus, der „Lichtbringer“, als Fürst regiert und der vergöttlichte Dichter mit seiner alchemistischen Himmelfahrt und Verschriftlichung als Mittler und als „Künstler-Messias“ erscheint. Damit enthüllte er Schlegels und Novalis' Bibelprojekt, das eine neue Religion – auf den Fußstapfen Mohammeds und des „Bhogovot Gitas Meisters“ verkündigte.

Die Idee einer neuen Bibel, die bei Friedrich Schlegel und Novalis im Rahmen des Motivbündels der neuen Religion eine besonders wichtige Rolle spielt, setzt die Aufhebung der traditionellen Ausnahmestellung der Bibel als heiliger und von Gott geschaffener Text voraus. Das hat notwendigerweise eine gewisse Reduktion der Bedeutsamkeit der Bibel zur Folge und gleichzeitig wird der Status der Heiligen Schrift auf ein anderes Buch oder mehrere andere Bücher übertragen.³⁰⁸ Schlegel konzipiert die zu schreibende Bibel als ein Buch und erkennt auch bestimmten einzelnen Büchern Anderer die Benennung des Buches der Bücher zu. In diesem Sinne und im Rahmen des enzyklopädischen Anspruchs der Bibel bezeichnet Schlegel Platons *Politeia* und *Timaios* als Bibel.³⁰⁹ Später lehnt er jedoch die Vorstellung einer Bibel im Singular als „Biblistus“ ab, indem er behauptet, es sei ein Dünkel, „daß *Ein* Buch die ganze Rel[igion] enthalten könne“ (KFSa, Bd. XVIII, S. 226, [383]).³¹⁰

In seinem Briefwechsel mit Novalis Ende 1798 und in zahlreichen Aufzeichnungen zur neuen Bibel von 1798 und 1800 findet Schlegels Bibelprojekt eine nähere Ausgestaltung. Zusammenfassend könnte man sagen, Schlegel versteht unter einer neuen Bibel eine Textsammlung von universalem Anspruch, die mehrere geistige Disziplinen und verschiedene literarische Formen benutzt und mit Hilfe des Witzes Zusammenhang stiftet, denn „Witz und Religion stehen in der genauesten Beziehung; nichts ist witziger als die alte Götterlehre und die Bibel“. (KFSa, Bd. XVIII, S. 133, [138].)³¹¹ Schließlich hält Schlegel noch eine chiliastische Ausrichtung als wesentlich: „Eine Bibel ist etwas *prophetisches* und die Absicht ist *magisch*“. (KFSa, Bd. XVIII, S. 258, [774].) „Die neue Bibel müßte für die Deutschen werden, was die Revolution für die Franzosen“ (KFSa, Bd. XVIII, S. 227, [391].), ihr Telos finde sie in der Prophetie eines

³⁰⁸ Auerochs (2010), S. 215–216.

³⁰⁹ Ebd., S. 216–217.

³¹⁰ Vgl. ebd., S. 216.

³¹¹ Vgl. ebd., S. 218–219.

kommenden goldenen Zeitalters und eines kommenden Reiches, das sie herbeizuzwingen versucht.³¹² Diese Kriterien versucht Hoffmann mit seinem Märchen zu erfüllen, indem er bestimmte Elemente der Religionen und der Wissenschaften miteinander in Kontakt bringt und mit witzigen und ironischen Motiven bereichert. Mit der Macht der verkündeten Worte stellt er die goldene Zeit und das kommende Reich Atlantis als Leben in der Poesie dar. Auch sein Werk wird wie eine neu vorgestellte Bibel aufgebaut. *Der goldene Topf* besteht aus zwölf Kapiteln, die als Nachtwache bzw. Vigilie bezeichnet werden. Das Märchen vermischt in sich selbst mehrere Dichtungsformen und Gattungen, beinhaltet ein chiliastisches Moment bzw. biblische Symbole und stellt eine Himmelfahrt dar.

Die Folgen des romantischen Bibelprojekts, einer neuen Religion bzw. Mythologie und eines „Messias im Pluralis“ sind erst verständlich, wenn man die Taten und die Rolle des Messias der Bibel und die Aussagen über ihn kennt. Aus diesem Grund wird in diesem Kapitel darauf hingewiesen, dass die Bibel nicht nur eine Textsammlung ist. Die innere Kohäsion des Alten und des Neuen Testaments zeigt sich eben in der Gestalt des Messias, in der Reihe der Bündnisse und in den Prophezeiungen. Die Vorstellung einer neuen Religion ist eine aus der Aufklärung hervorgehende Entwicklung, die in der Feindschaft gegen Christus und das Christentum zum Ausdruck kommt. Schlegel vertrat die Meinung: „Für den vollkommenen Christen, dem sich in dieser Rücksicht der einzige Spinoza am meisten nähern dürfte, müsste wohl alles Mittler sein“. (KFSA, Bd. II, S. 203, [234].)³¹³ Schlegel verwendet den Begriff Mittler in seinen *Ideen* so, dass die Angleichung des Künstlers an Christus noch deutlich erkennbar ist: „Ein Mittler ist derjenige, der Göttliches in sich wahrnimmt, und sich selbst vernichtend preisgibt, um dieses Göttliche zu verkündigen, mitzuteilen und darzustellen allen Menschen in Sitten und Taten, in Worten und Werken. Erfolgt dieser Trieb nicht, so war das Wahrgenommene nicht göttlich oder nicht eigen. Vermitteln und Vermitteltwerden ist das ganze höhere Leben des Menschen, und jeder Künstler ist Mittler für alle

³¹² Ebd.

³¹³ Vgl. auch Auerochs (2010), S. 390.

übrigen.” (KFSa, Bd. II, S. 260, [44].)³¹⁴ Anselmus als Dichter – teilweise auch der Erzähler – scheint auch diese Mittlerrolle in Hoffmanns Märchen zu erfüllen.

Obwohl die Romantiker sich selbst gegenüber den Strömungen der Aufklärung positionierten und sich an die okkulten und mystischen Praktiken wandten, um das Transzendente zu erreichen, lehnten sie die Bibel und deren Gott weiterhin ab. Hinter dem Vorwand der katholischen Mutterkirche neigten sie sich nach dem Pantheismus der Germanen und suchten der aufklärerischen Entwicklung folgend eine neue Ersatzreligion, wie sich Heine darüber in seiner Schrift *Zur Geschichte der Religion und Philosophie* äußerte.

In der That, unsere ersten Romantiker handelten aus einem pantheistischen Instinkt, den sie selbst nicht begriffen. Das Gefühl, das sie für Heimweh nach der katholischen Mutterkirche hielten, war tieferen Ursprungs als sie selbst ahnten, und ihre Verehrung und Vorliebe für die Ueberlieferungen des Mittelalters, für dessen Volksglauben, Teufeltum, Zauberwesen, Hexerei. ... Alles das war eine bei ihnen plötzlich erwachte aber unbegriffene Zurückneigung nach dem Pantheismus der alten Germanen, und in der schnöde beschmutzten und boshaft verstümmelten Gestalt liebten sie eigentlich nur die vorchristliche Religion ihrer Väter.³¹⁵

³¹⁴ Vgl. „Der geheime Sinn des Opfers ist die Vernichtung des Endlichen, weil es endlich ist. Um zu zeigen daß es nur darum geschieht muß das Edelste und Schönste gewählt werden; vor allen der Mensch, die Blüte der Erde. Menschenopfer sind die natürlichsten Opfer. Aber der Mensch ist mehr als die Blüte der Erde; er ist vernünftig, und die Vernunft ist frei und selbst nichts anders als ein ewiges Selbstbestimmen ins Unendliche. Also kann der Mensch nur sich selbst opfern, und so tut er auch in dem allgegenwärtigen Heiligtum von dem der Pöbel nichts sieht. Alle Künstler sind Dezier, und ein Künstler werden heißt nichts anders als sich den unterirdischen Gottheiten weihen. In der Begeisterung des Vernichtens offenbart sich zuerst der Sinn göttlicher Schöpfung. Nur in der Mitte des Todes entzündet sich der Blitz des ewigen Lebens.” In: KFSa, Bd. II, S. 269, [131]. Vgl. Auerochs (2010), S. 392.

³¹⁵ Heinrich Heine: *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*. In: Heinrich Heine: *Über Deutschland (1833–1836)*. Aufsätze über Kunst und Philosophie. Bearbeiter Renate Francke. In: Heinrich Heine: *Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse*. Bd. VIII. Hrsg. v. den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris. Berlin, Paris 1972, S. 213. Vgl. Jaffé, S. 212.

Gegen den Gedanken einer neuen Religion polemisiert schon Johann Gottfried Herder, der die Gefahr einer „neuen *Abiblichen* Religion“³¹⁶ bei Spalding und anderer Neologen sah, die sich „am dünnen Firniß des gegenwärtig modischen Schrifttums“ orientieren.³¹⁷ Diese abibliche, pantheistische Religion wird im Märchen Hoffmanns ironisch dargestellt. In der Mythenwelt Hoffmanns erscheint ein Dichter mit kindischem Gemüt, der die Hieroglyphensprache der Natur noch versteht und die übernatürliche Botschaft zwischen den Menschen und der geistlichen Welt vermitteln kann.

3. 1. Intertextuelle und intermediale Bezüge in Hoffmanns mythenhaften Märchen

Hoffmann greift zuerst im *Goldenen Topf* – später verfährt er auch in der *Prinzessin Brambilla* ähnlich – die Schlegelsche und Novalis'sche Tradition der Ursprungs- und Ziel-Mythologie auf, indem er diesem Märchen als Binnenerzählung den Atlantis-Mythos hinzufügt. Der Mythos reicht von der Kosmogonie bis zum wiedergefundenen Paradies. Der Theorie der Neuen Mythologie entspricht die Verwirklichung des frühromantischen Märchens, in dem die rationale, materialistische Ordnung der Welt durch die Handlung und die Erzählweise aufgehoben wird. In diesen Mythen geht es vor allem um eine Geschichte vom verlorenen und auf einer höheren Stufe wiederentdeckten paradiesischen Zustand. Bei Schelling erscheint der Begriff der „transzendentalen Vergangenheit“ des Bewusstseins, in der sich das Ich-Bewusstsein aus dem nächtlich-unbewussten Geist als seinem Ursprung entwickelt. Dieses Denkschema auf die individuelle Lebensphase der Menschen übertragend lässt sich das Kind als idealer Zustand benennen, denn Kinder leben noch im Einklang mit sich und mit der Natur. Wegen dieses kindischen Gemütes wird auch Anselmus auserwählt, indem er die Novalis'sche Voraussetzung des transzendentalen Dichters erfüllt. Aber seit dem Sündenfall des Bewusstseins sind die Harmonie mit der Natur und der Mensch als reines Naturwesen

³¹⁶ Johann Gottfried Herder: An Prediger. Fünfzehn Provinzialblätter (1774), Kap. X. Symbolische Bücher. In: Johann Gottfried Herder: Theologische Schriften. Hrsg. v. Christoph Bultmann u. Thomas Zippert. In: Johann Gottfried Herder: Werke in zehn Bänden. Hrsg. v. Günter Arnold [u.a.] Bd. 9/1, Frankfurt am Main 1994, S. 113. Vgl. Auerochs (2010), S. 210.

³¹⁷ Auerochs (2010), S. 210.

verloren gegangen. Übrig bleibt der moderne Mensch als in sich zerrissen und zwischen Außen und Innen gespalten. Auf dem Wege zur progressiven Universalpoesie steht Hoffmanns Märchen der neuen Zeit, das den Leser als eine Himmelsleiter – die aber im Leben befestigt ist – in die höheren Regionen, in ein Zauberreich leitet.

Hoffmanns mythenhaftes Märchen ist in der Sammlung über zwanzig Einzeltexten unter dem Titel *Fantasiestücke* erschienen. Der Begriff Fantasiestücke suggeriert ähnlich zu den späteren Nachtstücken einen literarischen Bezug auf ein traditionelles malerisches Genre. Vor Hoffmann wurde ein Bild des Wiener Malers Mocco im *Morgenblatt für gebildete Stände* mit dem Etikett „Phantasiestück“ belegt. Der Begriff Fantasiestück wurde zwar in der Kunstgeschichte nicht als Gattungsbezeichnung eingeführt, zeigt aber Hoffmanns Zuneigung zu der pikturalen und bildhaften Darstellung seiner Texte. Seine Fantasiestücke bezeichnen heitere Bild-Text-Metamorphosen, die in seinen Werken zur Wirkung kommen. Durch intertextuelle Beziehungen sind die Märchen für die kompositionelle Form des *Goldenen Topfes* besonders interessant und bestimmend. Die Feenmärchen des 18. Jahrhunderts führten neben der aufklärerischen Botschaft schon Momente des Fantastischen. In deutscher Übersetzung war vor allem die französische Märchensammlung *Cabinet der Feen* (1761–1766) und *Blaue Bibliothek aller Nationen* (1790–1800) erreichbar. Hoffmann kannte vermutlich auch die orientalischen Märchen von Tausendundeiner Nacht, in der die märchenhaften Geschehnisse mit dem alltäglichen Leben verwoben sind. Diese arabische Sammlung war seit dem frühen 18. Jahrhundert in Europa weit verbreitet und als Quelle benutzt. (SW 2/1, S. 754–755.) Dem Nachttopf kommt im französischen Feenmärchen, insbesondere in seiner Parodieform und auch in Wielands *Geschichte des Prinzen Biribinkers*, die Funktion eines gewichtigen Requisites der Entzauberung zu. (SW 2/1, S. 754–755.) Der veredelte goldene Topf als Hochzeitsmitgift erscheint bereits in Plautus' Komödie *Aulularia*, die in deutscher Übersetzung mit dem Titel *Goldtopf* auch in Kunz' Leihbibliothek zu finden war.³¹⁸

Hoffmann verwies als intertextuelle Quelle auf die Werke Carlo Gozzis, dessen Einfluss auf Hoffmann in der Vermischung von Alltäglichem und Fantastischem, Tragischem und Komischem, in der Verwandlung der Figuren und in den Karnevalszügen und Maskeraden zu erkennen

³¹⁸ Detlef Kremer: E. T. A. Hoffmann. Erzählungen und Romane. Berlin 1999, S. 19.

ist.³¹⁹ Zu den karnevalesken Überlieferungen verfolgt auch Elena Nährlich-Latewa einen Ansatz. An zwei anderen Texten Hoffmanns zeigt die Verfasserin Spuren karnevalesker Traditionen auf. In Anlehnung an die Theorien Michail Bachtins interpretiert sie die Hoffmannschen Texte *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* und den Roman *Kater Murr* als karnevaleske „Menippea“ (urspr. antike Untergattung der Satire).³²⁰ Bei Hoffmann lässt sich auch auf Werke von Swift, Sterne, Diderot, Cervantes und Rabelais hinweisen, die in karnevalesker Weise die Welt aus dem Gleis geraten ließen. Solch karnevaleske Züge findet man auch im Märchen *Prinzessin Brambilla* und im *Goldnen Topf*.

Wielands Roman *Der Sieg der Natur über die Schwärmerey, oder die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva* und besonders die *Geschichte des Prinzen Biribinker* waren ebenfalls bedeutend für Hoffmanns *Der goldne Topf*, wie auch die *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm (1812 und 1815) und Charles Perraults *Contes du temps passé* (1697).³²¹ Die Tradition des europäischen Kunstmärchens war für die Romantik und für Hoffmann wichtig. Unter anderem sind Straparolas *Die ergötzlichen Nächte*, Basiles *Pentamerone* aus den Unterhaltungen deutscher Auswanderer und Goethes *Märchen* zu nennen.³²² In der Frühromantik bekam die Gattung des Kunstmärchens eine poetologische Aufwertung. Im *Allgemeinen Brouillon* betonte Novalis die Wichtigkeit der Bindung zwischen Märchen und Poesie: „Das Märchen ist gleichsam der *Canon* der Poësie – alles poetische muß märchenhaft seyn. Der Dichter betet den Zufall an.“ (NSW, Bd. III., S. 449.) Bei der Märchenform wurde eine ideelle Form für die Darstellung des Übernatürlichen und des Fantastischen und für die Aufhebung der alltäglichen Raum- und Zeitverschränkungen gefunden. Novalis' Märchen *Märchen von Hyazinth und Rosenblüt* aus dem Werk *Die Lehrlinge zu Sais*, *Märchen von Atlantis* und *Märchen von Eros und Fabel* aus dem *Heinrich von Ofterdingen* beinhalten eine ästhetisch-gesellschaftsphilosophische Botschaft und sind auf eine Versöhnung zwischen gesellschaftlicher Entfremdung und dem Wiederentdecken der Harmonie in der Natur gerichtet. Die dargestellten Geschichten entsprechen dem triadischen Modell romantischer Geschichtsphilosophie, die nach

³¹⁹ Ebd., S. 17.

³²⁰ Achim Küpper: „Poesie, die sich selbst spiegelt, und nicht Gott“. Reflexionen der Sinnkrise in Erzählungen E. T. A. Hoffmanns. Berlin 2010, S. 25.

³²¹ Ebd.

³²² Kremer (1999a), S. 18.

der These ursprünglicher, naiver Einheit, Entzweiung der Harmonie durch den Sündenfall und neuer, reflektierter Einheit organisiert ist. Auf der Ebene der Motive können Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten festgestellt werden, es muss aber auch ein grundlegender Unterschied erwähnt werden:³²³ Novalis bleibt in seinen Märchen einer ästhetischen Variation von romantischer Geschichtsphilosophie vollkommen treu und hält an einer Wiederherstellung der ursprünglichen Harmonie ernsthaft fest, Hoffmann arbeitet zwar in seinem Märchen mit geschichtsphilosophischen Versatzstücken und philosophischen Motiven, fügt jedoch zu diesen Gedanken sehr oft ein ironisches Spiel und eine humorvolle Reflexion hinzu. *Der goldene Topf* löst alle geschichtsphilosophischen Überlegungen und theoretischen Vorlagen durch die Hilfe der Ironie und des Humors auf, ohne die philosophischen Vorgaben systematisch abzurunden.³²⁴

Innerhalb der Romantik wird erstmals bei Novalis das Märchen in den Fokus der Poetik gerückt: „In einem ächten Märchen muß alles wunderbar – geheimnißvoll und unzusammenhängend seyn – alles belebt. Jedes auf eine andre Art. Die ganze Natur muß auf eine wunderliche Art mit der ganzen Geisterwelt vermischt seyn. [...] Das *ächte Märchen* muß zugleich *Prophetische Darstellung* – idealische Darstell[ung] [...] seyn. Der ächte Märchendichter ist ein Seher der Zukunft.“ (NSW, Bd. III., S. 280–281.)³²⁵ Die Idee vom goldenen Zeitalter stammt aus der Antike und war gedankliche Grundlage eines Weltbildes und einer Geschichtsinterpretation, die die Erlösung der Welt zum Ziel hat und bei Novalis entfaltet und von zahlreichen romantischen Schriftstellern aufgegriffen wurde. In *Heinrich von Ofterdingen* trägt das Traumland den Namen Atlantis, in dem am Ende Klingsohr als König regiert. Die im Meer versunkene Insel kommt bereits bei Platon als Utopia vor. Bei Hoffmann fehlen die Merkmale der frühromantischen Utopie und die gesellschaftlichen Bezüge. In seinem Werk ist Atlantis nur für Anselmus ein Ziel, der als ein Abbild der frühromantischen Dichter erscheint. Der Erzähler entfernt und distanziert sich vom Eintauchen in dieses selbstgebastelte Himmelreich und von der Selbstvergöttlichung durch künstlerische Vermittlung zwischen

³²³ Ebd., S. 18–19.

³²⁴ Vgl. ebd., S. 19.

³²⁵ Vgl. SW 2/1, S. 758.

irdischer und überirdischer Realität. Für den Erzähler wird der Weg des Dichters ein Gegenstand der Reflexion. Hoffmanns ironische Auflösung kann das Gleichgewicht von Außenwelt und Imagination nur vorübergehend aufheben, die Umstände der Prosawelt werden nicht in Poesie aufgelöst.³²⁶

Tieck hat eine Form des frühromantischen Kunstmärchens geschaffen. Sein frühes Märchen *Der blonde Eckbert* und *Der Runenberg* haben auf Hoffmann einen starken Eindruck ausgeübt. Hoffmanns *Goldener Topf* hat einen versöhnlichen Schluss als Ergebnis einer ironischen Auflösung. Die Oper bildete für Hoffmann einen besonders wichtigen Aspekt innerhalb der Märchentradition, denn sie zeigte eine Reihe von märchenhaften Motiven auf, die mit bildhaften Inszenierungen und Kulissen bzw. mit musikalischen Elementen bereichert waren. Während der Arbeit am *Goldenen Topf* dirigierte Hoffmann Mozarts *Zauberflöte*, die für die Konzeption dieses Märchens von Bedeutung war. Die *Zauberflöte* beeinflusste die ästhetischen Grundlagen, die Personenkonstellation und den Aufbau der Hoffmann'schen Schlüsselszene. Die Atlantisvision wurde demzufolge als Theaterinszenierung und Opernschluss dargestellt, wodurch alle Gefühlsorgane des Lesers angesprochen wurden. Hoffmanns ästhetische Sichtweise wurde neben diesem Märchen auch in der zur gleichen Zeit entstandenen Dialogerzählung *Der Dichter und der Komponist* erörtert. (SW 2/1, S. 755.)

Hoffmanns Verarbeitung von Wissenstraditionen ist besonders heterogen und komplex. Für den naturphilosophisch-mythologischen Hintergrund seines Märchens und für den Überblick der organischen Naturvorstellungen der Romantik sind die Überlegungen von Novalis, Ritter, Kanne, Schelling und Schubert bedeutend und prägend. Im Brief an Kunz vom 16. Januar 1814 berichtet Hoffmann vom neuen Plan des Märchens, dessen Idee sich „im Anfange der vierten Vigilie“ ausspreche. Hier geht es um die Erzählung vom goldenen Zeitalter und vom Atlantis-Mythos. (SW 2/1, S. 757.)

Einige naturphilosophische Theorien und Anschauungen könnte Hoffmann aus dem Buch *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers* von Johann Wilhelm Ritter kennengelernt haben. Friedrich Wilhelm Schellings Werk *Von der Weltseele, eine höhere Hypothese der höheren Physik* (1789) studierte er auch intensiv. Nach seiner Theorie ist die Weltseele die

³²⁶ Kremer (1999a), S. 19. Vgl. SW 2/1, S. 758.

sich in der Natur offenbarende Gottheit, der Grund der Natur. Ähnlich wie Böhme sah auch Schelling den Sündenfall der Geschichte im Abfall der Ideen von Gott. Alle Schöpfung sehne sich eifrig nach der Wiederherstellung der Einheit und Harmonie und nach der Vollendung, weshalb die Rückkehr zu Gott zum Ziel der Weltgeschichte werde. (SW 2/1, S. 758–759.) Bei der Schöpfung der Natur durch den bewusstlosen Geist ist die erste Potenz die Materie, als nächste wird die organische Welt geschaffen und eine weitere Potenz führt zum Bewusstsein der Menschen. Eine wesentliche Rolle für Hoffmann und für die Romantik spielten die Werke von Gotthilf Heinrich Schubert, der ein Schüler Schellings war. Seine Ideen wurden in den Büchern *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (1808) und *Die Symbolik des Traumes* (1814) zusammengefasst, die Hoffmann schon in Bamberg durch den gemeinsamen Bekannten Wetzlar kennenlernte. Eine besondere Anregung bedeutete für Schubert die Naturphilosophie des Johann Arnold Kanne, der in seinem Hauptwerk *Erste Urkunden der Geschichte oder allgemeine Mythologie* (1808) seine philosophischen Vorstellungen entfaltete. Hoffmann war mit Kanne in Dresden befreundet und konnte wahrscheinlich auf diesem Wege seine Anschauungen kennenlernen. (SW 2/1, S. 759–760.) Diese Motive und Gedanken fanden ihren Weg auch in den Atlantis-Mythos des Goldenen Topfes.

Schubert verkündete die Harmonie aller Elemente der Natur, einen Beweis dafür sah er eben im Magnetismus. Schellings Potenzierungsschübe und die stufenweise ausgeführte Kraftvermehrung nennt er „Kosmische Momente“, durch die höhere Lebensarten und schließlich auch die Menschen entspringen. Hoffmann teilte Schellings und Schuberts Weltanschauung über die Weltschöpfung und -entwicklung und hatte von ihnen mehrere Symbole, Bilder und Motive übernommen wie beispielsweise die Lilie und das Bild des Jünglings Phosphorus. (SW 2/1, S. 760.) Auch wenn Hoffmann die vorgefundenen philosophischen Quellen und Anschauungen nur aufgreift, variiert und ästhetisch produktiv und fruchtbar macht, sind diese Symbole nicht von ihren philosophischen Hintergründen zu trennen. Die aufgegriffenen Motive bekommen in einem Werk eine tiefere Bedeutung und bringen in ihrem Hintergrund verstecktes philosophisches System ins Spiel. Hoffmann lenkte selbst die Aufmerksamkeit des Lesers immer wieder darauf, die

Idee oder die tieferen Gedanken nicht außer Acht zu lassen. Die transzendente und übernatürliche Weltsicht bzw. die Grundzüge der romantischen Naturphilosophie tragen zur Entfaltung der Interpretation der Hoffmann'schen Werke und zum Kern der Enthüllung der intertextuellen und intermedialen Beziehungen sowie ihres Verständnisses bei.

3. 2. Intertextuelle Beziehungen im Goldenen Topf bezüglich des Atlantis-Mythos bei Novalis, Schelling und Schubert

Der griechische Mythos von Atlantis wurde in der Romantik sowohl von Novalis als auch von Gotthilf Heinrich Schubert als Thema angedeutet. Ihre Werke gehören zu den zeitgenössischen Quellen Hoffmanns, bestimmte Motive des Dichters und des Philosophen wollen dem Leser auch im *Goldenen Topf* als bekannt vorkommen.

Novalis, der Schöpfer der „blauen Blume“ der Romantik, bettet in seinen Roman *Heinrich von Ofterdingen* ein Märchen ein. Dieses Märchen ist von Elementen des orientalischen Feenmärchens sowie von einem Welt-Mythos durchzogen, der den Leser an griechische und germanische Göttersagen erinnert.³²⁷ Das Märchen war für Novalis die entsprechende Dichtungsform, die die höhere und einzig wahre Welt erfassen könne und ein wahres Abbild der Wirklichkeit gebe: „Es liegt nur an der Schwäche unsrer Organe und der Selbstberührung, daß wir uns nicht in einer Feenwelt erblicken. Alle Märchen sind nur Träume von jener heymathlichen Welt, die überall und nirgends ist. Die höhern Mächte in uns, die einst als Genien unsern Willen vollbringen werden, sind jetzt Musen, die uns auf dieser mühseligen Laufbahn mit süßen Erinnerungen erquicken.“ (NSW, Bd. II., S. 564.) In einem echten Märchen müsse die ganze Natur „auf eine wunderliche Art mit der ganzen Geisterwelt vermischt seyn“ und alles wunderbar, geheimnisvoll und unzusammenhängend sein. (NSW, Bd. 3, S. 280.) Diese besondere Wertschätzung des Märchens beruhte auch auf der Geschichtsauffassung von Novalis. Nach seiner Vorstellung sei nämlich die Geschichte ursprünglich ein Märchen gewesen. Im Laufe der Zeit habe aber die Geschichte die Freiheit und Gesetzlosigkeit verloren und wurde in die Formen des Staates und der Konvention

³²⁷ Klaus Deterding: Hoffmanns Erzählungen. Eine Einführung in das Werk E. T. A. Hoffmanns. Würzburg 2007, S. 71. Vgl. Klaus Deterding: E. T. A. Hoffmanns Leben und Werk. Überblick und Einführung. Würzburg 2010, S. 153.

hineingezwungen. Demzufolge bestehe ein Widerspruch zwischen diesem ursprünglichen märchenhaften Geschichtszustand, dem „Naturstand der Natur“ (NSW, Bd. 3, S. 280.) und dem modernen Leben.³²⁸ Aus diesem Grund stehe ein echtes Märchen im Gegensatz zur zeitgenössischen Gesellschaft und deshalb weise es auf eine ideale Vergangenheit zurück. Gegebenenfalls könne eine Märchendichtung auch auf die Zukunft verweisen, die den ursprünglichen Zustand in reflexiver und höherer Form wiederherstelle.³²⁹

Diese Forderungen versuchte später Hoffmann zu verwirklichen, indem er „ein Märchen aus der neuen Zeit“ schrieb. (SW 2/1, S. 229.) Laut Novalis befinden sich im Märchen bestimmte utopische Züge, denn „[m]it der Zeit muß d[ie] Gesch[ichte] Märchen werden – sie wird wieder, wie sie anfing“ (NSW, Bd. 3, S. 281.). Das echte Märchen müsse zugleich prophetische, idealische und absolut notwendige Darstellung sein und ein Märchendichter wiederum ein Seher der Zukunft. (NSW, Bd. 3, S. 281.) Das Geheimnisvolle des Märchens solle jedoch die Beziehung zum Alltag bewahren und die Alltagswirklichkeit ironisch aufheben. Bekenntnisse eines idealischen und durchaus ironischen Kindes schienen daher Novalis dem Charakter des Märchens zu entsprechen. (NSW, Bd. 3, S. 281.) Auch der Student Anselmus in Hoffmanns Märchen konnte die Liebe der grünen Schlange gewinnen, denn er sei „ein kindliches Gemüt und habe Serpentina’s Augen geschaut“ (SW 2/1, S. 299.).

Der *Goldne Topf* enthält weitere intertextuelle Beziehungen zum Märchen Novalis’, die zeigen, dass das Werk für Hoffmann eine wesentliche Quelle war. Die wichtigsten Elemente und Anklänge wurden von Deterding aufgereiht. Bei Novalis erscheint die Schatzkammer als ein Garten, in dem ungeheure Wetterbäume wachsen. Die Antwort auf die Frage der Sphinx nach dem ewigen Geheimnis lautet: die Liebe.³³⁰ Die Liebe erscheint auch für Anselmus als ein wichtiges Geheimnis bei der Erkenntnis des Höchsten: „Ja, ich Hochbeglückter habe das Höchste erkannt – ich muß dich lieben ewiglich o Serpentina! – nimmer verbleichen die goldnen Strahlen der Lilie, denn wie Glauben und Liebe ist ewig die Erkenntnis.“ (SW 2/1, S. 320.) Im Roman *Heinrich von Ofterdingen* erscheint

³²⁸ Hans-Georg Werner: E. T. A. Hoffmann. Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im Dichterischen Werk. Berlin und Weimar 1971, S. 144–145.

³²⁹ Ebd., S. 145.

³³⁰ Deterding (2007), S. 71. Vgl. Deterding (2010), S. 153.

wiederum ein Topf voll Feuer, in dem die Blumen wachsen. Das Lilien-Motiv scheint auch bedeutsam zu sein. Zuerst gibt der König dem Bräutigam eine Lilie in die Hand. Später – in jener Szene, in der ein Herrscherpaar auf dem obersten Thron sitzt und der König einen Eichenkranz um die Locken trägt wie der Archivarius den goldenen Reif³³¹ – erscheint auch ein Lilienblatt über dem Kelch der Blume: „Ein Lilienblatt bog sich über den Kelch der schwimmenden Blume; die kleine Fabel saß auf demselben, und sang zur Harfe die süßesten Lieder. In dem Kelche lag Eros selbst, über ein schönes schlummerndes Mädchen hergebeugt, die ihn fest umschlungen hielt. Eine kleinere Blüte schloß sich um beide her, so daß sie von den Hüften an in *eine* Blume verwandelt zu sein schienen.“ (NSW, Bd. I., S. 300.)³³² In der achten Vigilie bei Hoffmann findet der Salamander auf ähnliche Weise die grüne Schlange im Kelch der Lilie.³³³

³³¹ „Die ganze Gestalt war höher, würdevoller; der weite Schlafrock legte sich wie ein Königsmantel in breiten Falten um Brust und Schultern, und durch die weißen Löckchen, welche an der hohen offenen Stirne lagen, schlang sich ein schmaler goldner Reif.“ In: SW 2/1, S. 275.

³³² Vgl. Im *Magnetiseur* erscheint statt Eros eine Teufelsgestalt über dem schlummernden Mädchen und aus den Lilien schlängeln Basilisken hervor.

³³³ Deterding (2007), S. 71. Vgl. In Goethes *Märchen* kommen die Gestalten der grün-goldenen Schlange, der Irrlichter, des Riesengeistes, der Lilie und der Edelsteine, des Spiegels und des Tempels mit einem Altar als Symbole vor. „Der Jüngling gürtete sich. – Das Schwert an der Linken, die Rechte frei! rief der gewaltige König. Sie gingen darauf zum silbernen, der sein Zepter gegen den Jüngling neigte. Dieser ergriff es mit der linken Hand, und der König sagte mit gefälliger Stimme: Weide die Schafe! Als sie zum goldenen Könige kamen, drückte er mit väterlich segnender Gebärde dem Jüngling den Eichenkranz aufs Haupt und sprach: Erkenne das Höchste!“ In: Johann Wolfgang Goethe: Die Wahlverwandtschaften. Novellen. Maximen und Reflexionen. Zürich und Stuttgart. 1962. In: Johann Wolfgang Goethe: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. 28. August 1949. Hrsg. v. Ernst Beutler. Neunter Band der Gedenkausgabe. Einführung und Textüberwachung v. Paul Stöcklein. Zürich u. Stuttgart 1962, S. 398. In dieser Textstelle vermischen sich biblische Aussagen – wie „Weide die Schafe!“ – mit alchemistischen und freimaurerischen Befehlen – wie „Erkenne das Höchste!“ –, die auch aus Hoffmanns Märchen bekannt sind. Bei Goethe geht es auch um die Vermählung und Liebe einer weißen Lilie und eines Jünglings, der zuerst durch die Berührung der Lilie „entseelt aus ihren Armen zur Erde“ sank, nachdem das Bewusstsein ihn verlassen hatte. „Die süße Lilie stand unbeweglich und blickte starr nach dem entseelten Leichnam. Das Herz schien ihr im Busen zu stocken und ihre Augen waren ohne Tränen. [...] Dagegen regte sich die Schlange desto emsiger; sie schien auf Rettung zum sinnen, und wirklich dienten ihre sonderbaren Bewegungen wenigstens die nächsten schrecklichen Folgen des Unglücks auf einige Zeit zu hindern. Sie zog mit ihrem geschmeidigen Körper einen weiten Kreis um den Leichnam, faßte das Ende ihres Schwanzes mit den Zähnen und blieb ruhig stehen.“ Die Schlange hatte beschlossen, sich aufzuopfern, ehe er aufgeopfert wird, „und man sah nichts mehr von der Bildung der Schlange, nur ein schöner Kreis leuchtender Edelsteine lag im Gras.“ In: Ebd., S. 389, 394. Diese Zitate scheinen in einer gewissen Verwandtschaft mit der Alchemie zu stehen, indem die Schlange ihren

Das Hochzeitsbett besteht bei Novalis aus Porphyrt wie bei Hoffmann die Steinplatte unter dem goldenen Topf. (SW 2/1, S. 285.) Am Ende des ersten Teils bei Novalis lassen die Hesperiden „zur Thronbesteigung Glück wünschen“ (NSW, Bd. I., S. 315.).³³⁴ Bei Hoffmann sind es „die Elementargeister, die der Lilie huldigen und des Anselmus Glück verkünden“ (SW 2/1, S. 320.).³³⁵

Obwohl der zweite Teil des Romans *Heinrich von Ofterdingen* nicht beendet wurde, notieren die Aufzeichnungen, dass Klingsohr als König von Atlantis erscheint.³³⁶ Laut Steinecke liefere Hoffmann neben der Anlehnung an Novalis gleichzeitig auch einen Gegenentwurf, indem Atlantis

eigenen Schwanz in den Mund nimmt. Dass sie Edelsteine hinterlässt, weist auf ihren Ursprung hin: Luzifer war auch mit Edelsteinen bedeckt. Die Schlange erfüllt bei Goethe eine ungewöhnliche Rolle, ihr Geheimnis wird jedoch nicht erklärt: „Gedenke der Schlange in Ehren, sagte der Mann mit der Lampe, du bist ihr das Leben, deine Völker sind ihr die Brücke schuldig, wodurch diese nachbarlichen Ufer erst zu Ländern belebt und verbunden werden. Jene schwimmenden und leuchtenden Edelsteine, die Reste ihres aufgeopferten Körpers, sind die Grundpfeiler dieser herrlichen Brücke, auf ihnen hat sie sich selbst erbaut und wird sich selbst erhalten.“ In: Ebd., S. 399. Neben der Erkenntnis erscheint auch bei Goethe die Liebe und die Lüftung des Schleiers: „aber du hast die vierte Kraft vergessen, die noch früher, allgemeiner, gewisser die Welt beherrscht, die Kraft der Liebe. Mit dessen Worten fiel er dem schönen Mädchen um den Hals; sie hatte den Schleier weggeworfen und ihre Wangen färbten sich mit der schönsten unvergänglichen Röte.“ In: Ebd., S. 399. Vgl. „Beim Anblick des Lilies kommt der Prinz zur Erkenntnis der vierten Kraft, die die drei soeben auf ihn übertragenen übersteigt und für die es keines Symbols bedarf. Der Alte weist auf sie mit den Worten: „Die Liebe herrscht nicht, aber sie bildet, und das ist mehr.“ In: Ebd., S. 399. Vgl. Goethe Handbuch. Bd. 3. Prosaschriften. Hrsg. v. Bernd Witte und Peter Schmidt. Die Naturwissenschaftlichen Schriften von Gernot Böhme. In: Goethe Handbuch in vier Bänden. Hrsg. v. Bernd Witte, Theo Buck, Hans-Dietrich Dahnke, Regine Otto und Peter Schmidt. Stuttgart, Weimar 1997, S. 240–241. Ein Hinweis auf die folgende tausendjährige goldene Zeit findet sich weiterhin im Goethes *Märchen*: „ich nehme deine Hand von neuem an, und mag gern mit dir in das folgende Jahrtausend hinüberleben“. In: Goethe: Die Wahlverwandschaften. Novellen. Maximen und Reflexionen. S. 400. Obwohl man eindeutige Parallelität und eine Wesensgleichheit bei den Motiven in Hoffmanns und in Goethes Märchen feststellen kann, belegte Goethe Hoffmanns *Goldenen Topf* mit starker Kritik. Das Märchen kam ihm erst unter die Augen, als er eine englische Sammlung von Thomas Carlyle übersetzter deutscher Erzählungen in seinen Händen hielt und am 21. Mai 1827 schrieb er dazu einen Kommentar in sein Tagebuch: „Den goldnen Becher angefangen zu lesen. Bekam mir schlecht; ich verwünschte die goldnen Schlänglein.“ In: Hartmut Steinecke: Nachwort. In: E. T. A. Hoffmann: Der goldne Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit. Anmerkungen v. Paul-Wolfgang Wüthrich. Nachwort v. Hartmut Steinecke. Stuttgart 2004, S. 115.

³³⁴ Vgl. Deterding (2007), S. 71.

³³⁵ Bestimmte Motive erinnern den Leser auch an ein anderes Hoffmann-Märchen, an die *Prinzessin Brambilla*.

³³⁶ Deterding (2007), S. 72.

bei ihm nicht als Ziel des Menschen dargestellt wird. Atlantis sei wohl Endpunkt für Anselmus, „nicht aber für den Erzähler, für den der Weg des Dichters ein Gegenstand der Reflexion wird“ (SW 2/1, S. 758).³³⁷ Diese Behauptung wurde von Deterding in Frage gestellt, indem er aus Novalis *Philosophischen Studien* zitiert: „Die Welt wird dem Lebenden immer unendlicher [...]. Es können goldne Zeiten erscheinen – aber sie bringen nicht das Ende der Dinge – das Ziel des Menschen ist nicht die goldne Zeit – Er soll ewig existieren und ein schön geordnetes Individuum seyn und verharren – dis ist die Tendenz seiner Natur.“ (NSW, Bd. II., S. 269.) Deterding weist weiterhin darauf hin, dass der Weg des Dichters bei Hoffmann nicht nur „Gegenstand der Reflexion“ bleibt. Der Dichter erscheint bei ihm als souveräner Beherrscher des Alltags und des Spiels in der Poesie. Der erwähnte Meierhof erscheint als ein integrierter Gutshof in Atlantis und Atlantis als ein integrierter Bereich der Kunst, der für Hoffmann „eine heilige Kirche“ war, und als solche verbindet sie zwei Welten: jene Welt mit dieser.³³⁸

Der Naturphilosoph Friedrich Wilhelm Schelling und sein nachwirkendes Werk *Von der Weltseele*³³⁹ bedeutete für Hoffmann, der – ähnlich

³³⁷ Vgl. ebd.

³³⁸ Ebd., S. 73.

³³⁹ Der Begriff ist von Platon geprägt worden, indem er in *Timaios* eine Theorie der Weltseele entwirft. In diesem Dialog erzählt Platon einen Mythos, nach dem der Demiurg die Weltseele zusammen mit dem Kosmos geschaffen hat. Die Weltseele durchdringt den Körper des Kosmos, seine Materie und bildet eine Vermittlung zwischen der geistigen Ideenwelt und dem physischen Weltkörper. In seinem späteren Werk *Nomoi* betrachtet Platon die Weltseele als Ursache aller Bewegung in der Natur. Mit Hilfe der Weltseele lässt sich die im Kosmos waltende Vernunft mit der Weltmaterie verbinden. Platon weist in den *Nomoi* außerdem darauf hin, dass die Weltseele auch Schlechtes hervorbringen könne. (Siehe auch Kap. I.) Darstellungen der Weltseele finden sich später vor allem in alchemistischen Büchern. Künstlerisch wird sie als nackte Göttin mit einem Sternenkranz um den Kopf abgebildet. Schelling greift später den Begriff Weltseele in seinem Werk *Von der Weltseele* (1798) auf, das auch von Goethe geschätzt wurde. Unter dem Einfluss seiner Schelling-Lektüre benannte Goethe sein Gedicht *Weltschöpfung* (1803) in *Weltseele* um. In einem später entstandenen Gedicht *Eins und Alles* (1821) schreibt Goethe voller Sehnsucht nach der Erfahrung der Einheit mit der Natur: „Weltseele, komm, uns zu durchdringen!“ Der Ausdruck kommt besonders bei Novalis öfters vor, aber auch Friedrich Schlegel schuf ein Gedicht mit dem Titel *Die Weltseele* (1800). Rudolf Eisler, Karl Roretz (Hrsg.): Wörterbuch der philosophischen Begriffe. Bd. 3. 1929–1930. Vgl. Claus Priesner, Karin Figala (Hrsg.): *Alchemie. Lexikon einer hermetischen Wissenschaft*. Verlag C.H. Beck, München 1998, S. 372–373.; Rudolf Eisler: *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. 1904. Vgl. Heinz Robert Schlette: *Weltseele. Geschichte und Hermeneutik*, Frankfurt am Main 1993, S. 118–122.; Schmieder meint jedoch, dass in den ägyptischen Tempeln der Ursprung der Lehre von der Weltseele zu suchen ist, „die man in den Systemen des Pythagoras und des Platon wiedergefunden

wie Platon – den Atlantis-Mythos mit der Naturphilosophie in seinem Märchen verknüpfte, eine weitere Quelle. Am 26. Juli 1813 erwähnte er in einem Brief an Kunz neben dem Buch Schuberts auch die *Weltseele Schellings*, die er gründlich studierte: „Unendlich werden Sie mich durch die Anweisung an Arnold auf Schubertsche Buch³⁴⁰ verbinden – eben jetzt, da ich mit dem Studium der Schellingschen Weltseele³⁴¹ fertig bin, kan ich dazu schreiten.“³⁴² Das Studium der Schellingschen Naturphilosophie begann Hoffmann schon im Frühjahr 1812, wie er in seinem Tagebuch berichtete: „Im Novalis gelesen und sehr erbaut worden (Studium der Naturphilosophie – Schelling)“.³⁴³ Laut Deterding bildet Schellings Werk den Übergang zwischen dem Idealismus Hegels und Fichtes und der Romantik, weil die Schrift *Von der Weltseele* eine spekulative Naturphilosophie darstellt. Nach der Ansicht Schellings kann man eine Hierarchie der Naturkräfte, sog. Potenzen, beobachten. Natur und Geist bzw. Objekt und Subjekt vereinigen sich im Absoluten, das in der intellektuellen Anschauung und in der Kunst erfahrbar sei. Diese Gedanken spiegeln sich in den Hoffmann'schen Werken im Bild einer heiligen Kirche der Kunst wider. Diese stehe nämlich neben und teilweise über der Philosophie, weil sie alles Trennende in sich vereinige.³⁴⁴

Schelling wurde natürlich auch vom Erkenntnisstand der damaligen Naturwissenschaft stark beeinflusst, vor allem durch die Forschungen Galvanis. Ihm gelang es, im tierischen Körper elektrische Prozesse festzustellen und eine enge Beziehung zwischen den Lebensvorgängen und physikalischen Erscheinungen zu beweisen.³⁴⁵ Die Scheidewand zwischen der organischen und anorganischen Welt schien dadurch zu

hat. Auf diese Weltseele kann jede Stelle um so mehr bezogen werden, da der Nachsatz ganz offenbar von der Kraft der Materie spricht. Demnach würde der scheinbare Christianismus im Gegentheile für ein hohes Alterthum der grünen Tafel zeugen.“ In: Karl Christoph Schmieder: *Geschichte der Alchemie*. Halle 1832, S. 33.

³⁴⁰ *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften* (Dresden, Arnold, 1808) In: BW, Bd. I., S. 403.

³⁴¹ *Von der Weltseele* (Hamburg 1798, 3. Auflage 1809). In: BW, Bd. I., S. 403.

³⁴² Hoffmanns Brief an Kunz, 26. Juli 1813. In: BW, Bd. I., S. 403. Vgl. auch Deterding: Hoffmanns Erzählungen, S. 73.

³⁴³ Tagebucheintrag vom 17.04.1812. In: *Tagebücher nach der Ausgabe Hans von Müllers mit Erläuterungen* hrsg. v. Friedrich Schnapp. München 1971, S. 150.

³⁴⁴ Deterding (2007), S. 74.

³⁴⁵ Carl Ihmels: *Die Entstehung der organischen Natur nach Schelling, Darwin und Wundt. Eine Untersuchung über den Entwicklungsgedanken*. Naumburg a. d. 1916, S. 4–5.

verschwinden und die Einheit der Natur wurde bewiesen.³⁴⁶ Carl Gustav Carus war in der Ideenbildung der Erden- und Weltseele stark von Schellings Naturphilosophie beeinflusst. Carus schrieb über Schelling: „Das was ich immer als die eigentliche Mission dieses Begründers der Naturphilosophie hatte denken müssen, (war) die Lehre von dem organischen Zusammenhange des Ganzen, wie sie sich in seinem Begriffe der Weltseele ausdrückt“.³⁴⁷ Für Carus war bei der Beschäftigung mit den Naturwissenschaften besonders der Gedanke von der Weltseele Schellings und deren Eindringen in die Wissenschaft inspirierend: „Ich durfte nicht mehr nur den Leib der Schöpfung lieben, ich hatte ihre Seele erkannt und fand mich von ihr begeistert.“³⁴⁸ Die Weltseele bei Schelling erscheint als das geistige Prinzip in der Natur und weist auf den göttlichen Geist als Uridee der Schöpfung hin. Bei Carus wird der Begriff der Seele präziser definiert und bis hinein in seine Einlebung in die physische Welt betrachtet. Carus beschäftigte sich auch wie Goethe weitgehend mit der Entwicklung der Seele in der Evolution. In seinem Frühwerk *Vergleichende Psychologie oder Geschichte der Seele in der Reihenfolge der Tierwelt* (1866) untersuchte er die seelischen Fähigkeiten der aufsteigenden Tierreihe. In seinen Privatvorlesungen über Psychologie entwarf er eine Seelenlehre der Menschen, deren Ergebnisse er in seinem Werk *Psyche – Zur Entwicklungsgeschichte der Seele* zusammenfasste. Den Rest seines Lebens war er in seinen Erdlebenbriefen auf der Suche nach der Erdenseele. Die Idee der Weltseele war bei Carus im Hinblick auf die Erde noch viel wichtiger als bei Schelling, indem er die These vertrat, dass sich in jedem höheren Organismus eine Seele einlebt.³⁴⁹ Carus versuchte in allen Lebensbewegungen des Organismus Erde die Fußspur der Erdenseele zu finden und verkündigte die Idee der Ganzheit und die Lehre der Einheit von Makrokosmos und Mikrokosmos.

Auch der romantische „Zeitgeist“ drängte auf eine einheitliche Erfassung der Natur, die als lebendige Schöpferin dargestellt wurde. Die Romantiker fühlten sich mit der Natur eins und versuchten eine Naturphilosophie zu basteln, die die Welt theoretisch einheitlich erklärte. Neben der damaligen Naturwissenschaft und den romantischen Naturvorstellungen

³⁴⁶ Ebd., S. 5.

³⁴⁷ Lebenserinnerungen, Originalausgabe, Bd. I., S. 72. Zitiert nach Ekkehard Meffert: Carl Gustav Carus. Sein Leben – seine Anschauung von der Erde. Stuttgart 1986, S. 132.

³⁴⁸ Ebd., Bd. I., S. 72. Zitiert nach Meffert, S. 132.

³⁴⁹ Meffert, S. 132–133.

hat auch der Idealismus Fichtes zur Entstehung der Schellingschen Naturphilosophie beigetragen.³⁵⁰ In seinen ersten, wie in seinen letzten Werken bricht überall das romantische Naturgefühl durch, indem die Natur als eine lebendige Einheit aufgefasst wird.

Mit der Vorstellung einer Weltseele knüpft Schelling an den Mythos Platons über die Weltseele an und an deren Philosophie: „Die platonische Idee, daß alle Philosophie Erinnerung sei, ist in diesem Sinne wahr; alles Philosophieren besteht in einem Erinnern des Zustandes, in welchem wir eins waren mit der Natur“.³⁵¹ Laut Schelling ist die Natur als unbedingt zu denken und offenbart sich in allen Dingen, alles einzelne geht aus ihr hervor und sie ist ihre eigene Gesetzgeberin. Sie muss deshalb Geist sein und kann nicht als ruhendes Sein, sondern nur als Tätigkeit gedacht werden.³⁵² Als unendliche Tätigkeit muss sie sich in der Anschauung darstellen und als eine „Evolution mit unendlicher Geschwindigkeit“ verstanden werden.³⁵³ Diese schnelle Evolution könnte man aber nicht wahrnehmen können, deshalb wird in der Natur eine ursprüngliche Dualität vorausgesetzt. Die Naturtätigkeit kann nämlich erst dann empirisch werden, wenn sie kontinuierlich gehemmt wird. In der Natur müsse demzufolge eine zweite Kraft vorhanden sein, durch welche die unendliche Geschwindigkeit dieser Evolution zur endlichen wird.³⁵⁴ Schelling verwendet den Stabmagneten als Symbol der schöpfenden Natur, und weist darauf hin, dass – wie im Falle des Magnets – die auseinanderstrebenden Kräfte auch in der Natur zur Einheit verbunden sind.³⁵⁵ Die Natur müsse notwendigerweise zu einem Allorganismus tendieren, der alles zu einer Einheit verbindet. In ihm sind Einzelorganisationen vorhanden, weil der Gegensatz der organischen und anorganischen Welt die Existenz des Individuellen ermöglicht.³⁵⁶ Die Natur sucht gleichzeitig das Individuelle zu assimilieren. Demzufolge gebe es einen fortgesetzten Kampf in der Natur zwischen der organischen und physikalischen Natur. Die anorganische Na-

³⁵⁰ Ihmels (1916), S. 5–6.

³⁵¹ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Allgemeine Deduktion der dynamischen Prozesse oder der Kategorien der Physik (1800). In: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Werke. Auswahl in drei Bänden. Hrsg. v. Otto Weiß, Bd. I. Leipzig 1907, S. 815.

³⁵² Ihmels (1916), S. 11.

³⁵³ Ebd., S. 12.

³⁵⁴ Ebd.

³⁵⁵ Ebd.

³⁵⁶ Ebd., S. 18–19.

tur muss aber gleichzeitig mit der organischen Welt koexistieren, indem sie im Allorganismus der Natur das Äußere darstellt, während die Organismen das Innere sind.³⁵⁷

Schelling bestimmt in seiner Theorie das Wesen des Organismus als Rezeptivität und Tätigkeit zugleich. Der Organismus verteidigt sein Dasein gegen die Einflüsse der äußeren Natur, die gegen ihn andringt. Dadurch wird der Organismus zu immer neuer Tätigkeit angeregt. Andererseits zeigt er für die äußere Natur Empfänglichkeit, seine Rezeptivität für das Äußere ist durch die Tätigkeit gegen dasselbe bedingt.³⁵⁸ So scheinen die beiden Welten entgegengesetzt zu sein, trotzdem herrsche eine Harmonie zwischen ihnen, die sich aus dem gemeinsamen Ursprung beider erklärt.³⁵⁹ Alle einzelnen Produkte seien Annäherung an den Idealorganismus, dieses Ziel versucht die Natur mit ihren Schöpfungen zu erreichen.³⁶⁰ Es ergibt sich aber die Frage, wie aus der bewusstlosen Natur das Bewusstsein und der sich erkennend über die Natur erhebende Mensch entstehen kann. Schelling sah die Lösung darin, dass er in der Natur die Vorstufe des Geistes voraussetzte. Das Ringen dieses Riesengeistes in der Welt nach Bewusstsein wurde in seinem Gedicht *Epikureisch Glaubensbekenntnis Heinz Widerporstens* beschrieben. Nach seinen Plänen sollte das Gedicht im *Athenäum* erscheinen, die Veröffentlichung unterblieb jedoch auf Goethes Anraten. Die Herausgabe der Darstellung seiner Naturphilosophie, die mit den Worten „Wüßt auch nicht, wie mir vor der Welt sollt grausen“ beginnt, erfolgte durch Schelling selbst in seiner *Zeitschrift für spekulative Metaphysik* (1800).³⁶¹

Steckt zwar ein Riesegeist darinnen,
Ist aber versteinert mit allen Sinnen,
Kann nicht aus dem engen Panzer heraus
Noch sprengen das eisern Kerkerhaus,
Obgleich er oft die Flügel regt,
Sich gewaltig dehnt und bewegt,
In toten und lebend'gen Dingen
Tut nach Bewußtsein mächtig ringen;

³⁵⁷ Ebd., S. 19.

³⁵⁸ Ebd., S. 18.

³⁵⁹ Ebd., S. 19.

³⁶⁰ Ebd.

³⁶¹ Das ganze Gedicht wurde erst aus Schellings Nachlass bekannt („Aus Schellings Leben“, hrsg. von Plitt, Bd. I., 1869).

Daher der Dinge Qualität,
 Weil er drinnen quallen und treiben tät,
 Die Kraft, wodurch Metalle sprossen,
 Bäume im Frühling aufgeschlossen,
 Sucht wohl an allen Eck' und Enden
 Sich ans Licht herauszuwenden [...]
 In einem Zwerge eingeschlossen
 Von schöner Gestalt und geraden Sprossen,
 (Heißt in der Sprache Menschenkind)
 Der Riesengeist sich selber find.³⁶²

Darum habe der Mensch ein Recht zu sprechen: „Ich bin der Gott, den sie im Busen hegt,/ Der Geist, der sich in allen bewegt.“³⁶³ In seinen späteren Werken tritt jedoch der Gedanke der Entwicklung des Absoluten zu einem bestimmten Ziele zurück und stattdessen tritt ein religiöser Ton in den Vordergrund. Schelling redet von der Offenbarung Gottes, und die

³⁶² Vgl. Ihmels (1916), S. 31. Vgl. Über die Weltseele hat auch Friedrich Schlegel ein Gedicht im Jahr 1800 mit dem Titel *Die Weltseele* geschrieben: „Vom trüben Schlaf erwacht zu lichtem Denken, / Hat sich der Mensch zum Himmel aufgerichtet, / Kann nun, wo träge Furcht ihn sonst vernichtet, Die Wunder des Bewußtseins schaffend denken. // Zum ersten Lohn, den ihm die Götter schenken, / Daß innre Kraft den innern Streit geschlichtet, / Vernimmt er, was vom Äther sie gedichtet, / Und will mit Liebe sich ins Lichtmeer senken. // Wie dennoch eins die Kraft in allen Schranken, / Und leichter Äther mächt'ger als die Masse; / Das lebt und brennt in solchem kühnen Streben! // Es sinnt der Geist, wie er das Ew'ge fasse; / In toter Bildung sieht er Täuschung schwanken, / Das innre Wesen blitz im freien Leben.“ In: Friedrich Schlegel: Dichtungen. Hrsg. u. eingeleitet v. Hans Eichner. In: KFSa, Bd. V., S. 302.

³⁶³ Ihmels (1916), S. 31. Vgl. Diese Ideen haben Ähnlichkeiten mit der indischen Atman-Brahman-Lehre, die auch in E.T.A. Hoffmanns Werk *Der Magnetiseur* zum Ausdruck kommt. Hoffmann stellt die Verbindung mit dem Weltgeist und den von illegaler Machtgier getriebenen Herrschafts- und Unterdrückungswillen eindeutig als bedrohlich und dämonisch dar. Die Wahrheit seiner Beurteilung scheint durch die späteren Schriften und Auffassungen von Alfred Rosenberg bestätigt zu werden, der unter Verwendung bestimmter Elemente der indischen Weltanschauung eine eindeutig negative, destruktive und verwerfliche Theorie entwickelte. „Als geborener Herr fühlte der Inder seine Eigenseele sich ausdehnen zu dem das ganze Universum erfüllenden Lebenshauch, und umgekehrt erfuhr er den Weltenodem in seinem eigenen Busen als sein eigenes Selbst wirken. Die fremde, reiche, fast alles schenkende Natur konnte ihn nicht genügend aus dieser metaphysischen Vertiefung zurückzwingen. [...] Ist die Weltseele das alleinig Bestehende und ist der Atman mit ihr wesenseins, so schwindet zugleich die Idee der Persönlichkeit. Das gestaltlose All-Eins ist erreicht.“ In: Alfred Rosenberg: *Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*. München 1930, S. 35–37. Vgl. Christopher Key Chapple: *Ātman*. In: Brill's Encyclopedia of Hinduism. Volume II. Edited by Knut A. Jacobsen. Leiden, Boston 2010, S. 689–693.

absolute Vernunft wird fortan mit Gott identifiziert.³⁶⁴ Daraus folgert Schelling, dass die Dinge an sich den Ideen Gottes gleichzusetzen seien.³⁶⁵ Die Welt sei demzufolge das Abbild dieser Ideen und Offenbarung Gottes – wie auch Jakob Böhme behauptete.

Nach dem Studium der *Weltseele* begann Hoffmann Schuberts *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* zu lesen. Schubert transponierte die Schellingsche Naturphilosophie hinüber in abnorme Seelenzustände, in Psychologie und Magnetismus. Schellings Stufen in der Entwicklung werden bei seiner Theorie zu „kosmischen Momenten“, in denen höhere Arten von Leben, bis hin zum Menschen entstehen.³⁶⁶ Der höhere Mensch sei die nächste Entwicklungsstufe des Menschen, der die geistige Welt der Religion und der Poesie erreicht. In bestimmten seelischen, körperlichen und geistigen Zuständen, wie zum Beispiel beim hypnotischen Somnambulismus oder beim magnetischen Rapport bekommt der Mensch eine blasse Ahnung von dieser nächsten Entwicklungsstufe.³⁶⁷ Die Entwicklung zum höheren Menschen wird im Falle von Anselmus in dem Hoffmann'schen Märchen aus der neuen Zeit dargestellt. Anselmus ist es gelungen, in der geistigen Welt der Poesie, in Atlantis zu leben und als kindliches und dichterisches Gemüt trägt er in sich selbst den Keim der nächsten Entwicklungsstufe, die er auch durch Serpentinias Hilfe erreichen kann.

In der ersten Vorlesung innerhalb der *Ansichten* begibt sich Schubert in die Forschung über den Ursprung der Menschheit und will sich nach den heiligen Sagen der Völker erkundigen. Diese ältesten Zeugnisse über die Vorstellung von der Natur führten ihn zu der Geschichte des Wunderlandes Atlantis.³⁶⁸

Wir werden zuerst, über den Ursprung unsres Geschlechts, über das älteste Verhältniß desselben zur Natur, die heilige Sage der ältesten Völker befragen. Einstimmung werden uns Alle, Egyptianer und Indier, Chinesen und Mexicaner, ja Isländer und Schweden, die Kunde einer hohen, untergegangenen Naturweisheit, und

³⁶⁴ Ebd., S. 34–35. Vgl. Würzburger System aus dem Handschriftlichen Nachlaß. Gesammelte Werke I, 6 S. 138f. und Über das Verhältnis des Realen und Idealen in der Natur 1807, S. 38. In: Anmerkungen bei Ihmels (1916), S. 34.

³⁶⁵ Ihmels (1916), S. 34.

³⁶⁶ Deterding (2007), S. 75.

³⁶⁷ Ebd.

³⁶⁸ Vgl. ebd., S. 75–76.

einer frühen Blüthenzeit der Cultur unsres Geschlechts bringen. Hierauf sehen wir uns, jenseit der Kluft vieler Jahrtausende, nahe am Pol, in dem Wunderlande Atlantis, wo die Gluth der noch jugendlichen Erde, einen beständigen Frühling, und dort wo jezt das Land von beständigem Eise starrt, hohe Palmenwälder erzeugt. Es wohnt hier mit den Thieren des Südens, jenes der Erde geweihte Urvolk, welches, einen Theil des Jahres nur von dem Licht der Gestirne gesehen, der Sonne vergeblich entgegen harrt. Noch in der ersten heiligen Harmonie mit der Natur, ohne eignen Willen, erfüllt von dem göttlichen Instinkt der Weissagung und Dichtkunst, sehen wir unser noch junges Geschlecht, unter dem Scepter des Uranus froh. Damals hat nicht der Geist des Menschen die Natur, sondern diese den Geist des Menschen lebendig erfaßt, und die Mutter, welche das wunderbare Wesen gebohren, hat es noch einige Zeit aus der Tiefe ihres Daseyns ernährt. Es hat in jenen Tagen nicht der Geist des Menschen den Gestirnen, sondern diese dem Daseyn des Menschen Gesetze gegeben, wie den Bewegungen der Erde, und die Weisheit der alten Welt war: Alles und ganz zu thun, was ihr die Natur gelehrt.³⁶⁹

Schubert schreibt nicht nur über Atlantis, sondern auch über das goldene Zeitalter und über die Palmenwälder, die auch in Hoffmanns Märchen vorkommen.

Auch jene erste Zeit, welche unser Geschlecht in tiefer Harmonie mit der ganzen Natur verlebt, wird uns von allen Völkern der darauf folgenden Vorwelt, als eine Zeit des seeligen Friedens, und paradiesischer Freuden beschrieben. Sie ist es, welche die Griechen und einige noch viel ältere Völker, unter dem Nahmen des goldenen Zeitalters preisen. Eine Zeit der Kindheit ist es gewesen, höher aber als diese hülflose Kindheit, welche wir jezt kennen.³⁷⁰

Das Ende des goldenen Zeitalters kündigt sich an, als der Mensch sich von dieser Harmonie mit der Natur trennt, und „wie in der alten Zeit das Einzelne vollkommen dem Bunde mit dem Ganzen sich ergeben, so kämpft diese nachfolgende, daß die Natur, daß das ganze Geschlecht dem Einzelnen untergeordnet sey“.³⁷¹ Später redet Schubert über das alte Indien und bezieht sich in einer Anmerkung zu dem erwähnten indischen

³⁶⁹ Schubert (1808), S. 3–4. Vgl. Deterding (2007), S. 76.

³⁷⁰ Schubert (1808), S. 7–8. Vgl. auch Deterding (2007), S. 76.

³⁷¹ Schubert (1808), S. 10. Vgl. auch Deterding (2007), S. 76–77.

Mythos auf die Bhagavad Gita, in der sich merkwürdige Ansichten über das Licht befinden. Diese indische Schrift spielt im *Goldenen Topf* auch eine wichtige Rolle bei der Arbeit des Studenten Anselmus, der in der achten Vigilie ins Zimmer eintreten darf, wo der Meister der Bhagavad Gita ihn erwartet. (SW 2/1, S. 225.)³⁷²

Auch einige andre Naturwissenschaften sind von nicht geringem Alter als die schon erwähnten. Ein uraltes indisches Gedicht enthält schon eine Art von Botanik, wo, wie aus andren ähnlichen Arbeiten der Vorwelt scheint, von den Naturkräften der Pflanzen, und von der Bedeutung ihrer Gestalten und Farben geredet ist. Einen wenigstens ebenso alten Ursprung, in der tiefsten Vorzeit, hat die Geschichte des Steinreichs, besonders der Edelsteine und Metalle, von denen jene wiederum eine symbolische Bedeutung bekamen. Auch einige Grundlehren der Chemie und Physik, die von dem Ursprung und dem Wesen des Lichts, und von jenem Urstoff, welcher als derselbe allen verschiedenen Körpern zu Grunde liegt, handeln, finden sich klar in den religiösen Sagen der Vorzeit, wobey ich nur an die vorhin erwähnte Stelle der Edda, und an jenen bekannten indischen Mythos von der Entstehung des Mondes und anderer Sterne aus einem flüssigen Element, und von jener wunderthätigen Substanz, welche die Genien aus der Tiefe desselben hervorziehen, erinnere.³⁷³

Schubert versucht Atlantis zu lokalisieren, indem er „den Ausgangspunkt unsres Geschlechts“ weit „hinauf nach Norden“ versetzt.³⁷⁴

Der gemeinschaftliche Besitz dieser Erkenntnisse, der sich bey vielen der weit entlegensten Völker findet, die Bemerkung: daß, wie durch eine zufällige Vertheilung, einzelne Völker dieses, andre jenes Fragment einer frühen Naturtheorie bewahrt haben, davon immer Eins das Andre zu ergänzen vermag, führten schon längst auf die Vermuthung, daß jene tiefen Naturkenntnisse von Einem, höchstgebildeten Urvolk herkommen. Verschiedene Thatsachen [...] versetzen den Wohnort dieses Volks, und wie es scheint, den Ausgangspunkt unsres Geschlechts, weit hinauf nach Norden,

³⁷² Vgl. Deterding (2007), S. 77.

³⁷³ Schubert (1808), S. 47–48. In den Anmerkungen Schuberts steht: „In Bhogovotgita finden sich mehrere merkwürdige Ansichten über das Licht, den Aether u. s. w.“

³⁷⁴ Die Richtung Norden bekam in Hoffmans Erzählung *Der Magnetiseur*, aber später auch in der NS-Zeit bei der Lokalisierung von Thule und Atlantis eine wichtige Rolle.

und das im Alterthum viel gepriesene Land Atlantis, (es scheint dasselbe was auch bey vielen andern orientalischen Völkern unter andern Nahmen in der alten Sage vorkömmt,) war vielleicht unter einem Grade der Breite gelegen, der jezt der Bevölkerung wenig günstig seyn würde.³⁷⁵

Die Himmelsrichtung Norden wird von Deterding als Irrglaube Schuberts interpretiert, indem er behauptet, dass der „Ausgangspunkt unseres Geschlechts“ im Zentrum Asiens liege. Dieser befinde sich nach heutigen Kenntnissen nicht „weit hinauf nach Norden“, sondern in Äquatornähe. Entgegen Schuberts Ansatz sei dies für die ersten Menschen klimatisch doch recht günstig gewesen.³⁷⁶ Deterding erklärte seine Korrekturen mit dem Fortschritt des Wissens, aber man muss auch vor Augen halten, dass diese Theorie nicht zuerst bei Schubert erschienen ist und sogar später, auch im 20. Jahrhundert, Anhänger gefunden hat.³⁷⁷ Schon im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts wurde Atlantis zunehmend als Ursprung der Zivilisation betrachtet und in eigene nationale Mythen eingeflochten. Die Überreste der versunkenen Insel wurden zunächst in Amerika gesehen, später – am Ende des 17. Jahrhunderts – erklärte Olof Rudbeck in seinem vierbändigen Werk *Atlantica sive Manheim, vera Japheti posterorum sedes ac patria* (1679 bis 1702) Schweden zu Atlantis.³⁷⁸ Platon nannte er einen Lügner, der die Auffindung des wahren nordischen Atlantis verhindern wollte. In seinen Schriften bereicherte Rudbeck Platons Wunderland mit verschiedenen Elementen aus der Edda und mit den Legenden über Noachs angeblichen Enkel Atlas, der sich im Norden niedergelassen habe.³⁷⁹ Rudbeck hatte mit diesem Eklektizismus vor, das Auserwähltheit des Volkes Israel infrage zu stellen und Schweden zum Stammort

³⁷⁵ Schubert (1808), S. 48–49. Vgl. Deterding (2007), S. 77.

³⁷⁶ Deterding (2007), S. 77.

³⁷⁷ Die Richtung Norden scheint auch bei Hoffmann wichtig zu sein. In seiner Erzählung *Der Magnetiseur* zieht Alban „mit ausgestreckten Armen nach Norden gerichtet, von dem Weltgeist neue Kraft in sich“. In: SW 2/1, S. 204.

³⁷⁸ Vgl. Franz Wegener: *Das atlantidische Weltbild. Nationalsozialismus und Neue Rechte auf der Suche nach der versunkenen Atlantis*. Gladbeck 2001.

³⁷⁹ Vgl. ebd.

der Völker Asiens und Europas zu erheben. Die Runen bestimmte er weiterhin als Vorläufer der phönizischen und griechischen Buchstaben. Mit seinen Thesen versuchte Rudbeck als einer der Ersten Atlantis und seine Lokalisierung zu politisch-ideologischen Zwecken zu benutzen.³⁸⁰

3. 3. Text-Bild-Relationen in Callots Manier

Prägend für die Romantik und für die Schaffensweise Hoffmanns sind Tendenzen zur Medienmischung und zur strukturellen Orientierung an anderen Medien, wie beispielsweise Musikalisierung und Text-Bild-Bezüge in den Werken. Novalis bezeichnete Poesie als „*Darstellung des Gemüths – der innern Welt in ihrer Gesamtheit*“ (NSW, Bd. III., S. 650.). Schon das Medium der Poesie, „die Worte, deuten es an, denn sie sind ja die äußere Offenbarung jenes inneren Kraftreichs. Ganz, was die Plastik zur äußern, gestalteten Welt ist und die Musik zu den Tönen. Effect ist ihr gerade entgegengesetzt – insofern sie plastisch ist – doch giebt es eine musikalische Poësie, die das Gemüth selbst in ein mannichfaltiges Spiel von Bewegungen setzt.“ (NSW, Bd. III., S. 650.) Die Poesie erscheint als ein Vermittler zwischen bildender Kunst und Tonkunst. Die auf die Universalität richtende Denkweise der Frühromantik vereinigt in sich die verschiedenen Sphären und Elemente der Erkenntnis und der Wahrnehmung, wie es Schlegel in seinem 116. Athenaeums-Fragment zum Ausdruck bringt:

Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle Getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und das Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren und die Formen der Kunst mit gediegenem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen und durch die Schwingungen des

³⁸⁰ Vgl. ebd.

Humors beseelen. Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das Dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang.³⁸¹

Das Bild, die Bildhaftigkeit und die Einbildungskraft standen im Mittelpunkt des ästhetischen Diskurses der Goethe-Zeit. Die Frage des Sehens und des Blicks, bzw. der Bildhaftigkeit der metaphorischen Ausdrucksweise der Sprache bekommen eine neue Betonung, die die Aufmerksamkeit der Empfänger auf die Metapher und auf die bildhafte Kraft der Worte lenkt. Die Spannung zwischen den Bildern und der Sprache äußert sich in den verschiedenen Bildbeschreibungen, die sich in der intensiven Beschäftigung mit Bildern der romantischen Werke befinden. Diese romantische Beschäftigung mit den schönen und bildenden Künsten folgt teilweise der Winckelmannschen Tradition, nimmt aber gleichzeitig eine Gegenposition auf, indem die romantische Ästhetik die Gemälde statt der Skulpturen in den Mittelpunkt ihrer Beobachtungen und Forschungen stellt.³⁸² Die Ekphrasis und die Bildbeschreibungen bekommen bei Wackenroder und bei Wilhelm Schlegel eine besonders bedeutende Rolle.

Wackenroder hob den zeichenartigen und bildhaften Charakter der Sprache hervor, indem er behauptete, dass die Kunst durch Bilder der Menschen redet: „Die Kunst ist eine Sprache ganz anderer Art, als die Natur; aber auch ihr ist, [...] eine wunderbare Kraft auf das Herz der Menschen eigen. Sie redet durch Bilder der Menschen und bedient sich also einer Hieroglyphenschrift, deren Zeichen wir, dem Äußern nach, kennen und verstehen.“³⁸³ Diese bildhafte Sprache wirkt auf eine intuitive und transzendente Weise auf den Menschen: „[...] aber die zwey wunderbaren Sprachen, [...], rühre unsre Sinne sowohl als unsern Geist; oder vielmehr scheinen dabey [...] alle Theile unsers (uns unbegreiflichen) Wesens zu einem einzigen, neuen Organ zusammenzuschmelzen, welches die himmlischen Wunder auf diesem zweifachen Wege faßt und begreift.“³⁸⁴ Auch August Wilhelm Schlegel nach entspringt die Kunst der Spannung zwischen Poetischem und Alltagssprachlichem. Die Sprache

³⁸¹ Friedrich Schlegel: Progressive Universalpoesie. In: Schmitt Hans-Jürgen (Hrsg.): Romantik I. Stuttgart 1974, S. 22–24.

³⁸² Vgl. Orosz (2001), S. 21–37.

³⁸³ Wilhelm Heinrich Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. v. Silvio Vietta u. Richard Littlejohns. Bd. I. Werke. Heidelberg 1991, S. 98.

³⁸⁴ Ebd., S. 63. Vgl. Orosz (2001), S. 41.

besitzt nämlich poetische Elemente und eine poetische Funktion: „da die Poesie ursprünglich in der Sprache daheim ist, diese nie ganz depoetisiert werden kann, daß sich nicht überall in ihr eine Menge zerstreute poetische Elemente finden sollten, auch bey dem willkürlichsten und kältesten Verstandesgebrauch der Sprachzeichen. [...] Viele Wendungen, Redensarten, Bilder und Gleichnisse, die, sogar im plebejsten Tone, vorkommen, sind unverändert auch für die würdige und ernste Poesie brauchbar [...]“ (KAV I., S. 389.)

Den Texten Hoffmanns sind auch eine besonders vielfältige Bildhaftigkeit und eine lebhaftere Darstellung der Szenen eigen. In seinen Werken tauchen verschiedenartige Bilder auf: Kupferstiche, Gemälde, Zeichnungen, Porträts, Traum- und Spiegelbilder. Die Literatur und vor allem die Dichtung werden oft als bildhaftes Sprechen oder als Rede in Bildern aufgefasst. Durch das Auftauchen von Bildern in seinen Texten entsteht eine Spannung zwischen Malerei und Poesie, zwischen der synchronen Ordnung der Bilder und der diachronen Ordnung der erzählten Geschichte.³⁸⁵ Bei der Einbettung von Bildern in literarische Texte geht es um eine Verbalisierung von ikonischen und symbolischen Zeichen. Hoffmanns Affinität zur bildhaften Darstellung und besonders zum Werk des Lothringer Kupferstechers Jacques Callot (1529–1635) begann früh in seiner literarischen Laufbahn und bestand permanent. Das einleitende Fantasiestück *Jaques Callot* in den *Fantasiestücke in Callots Manier* kann als poetologisches Programm gelesen werden. Hoffmann hebt in diesem Text einige Merkmale der Callotschen Stiche hervor und versucht sie in seinen Werken als allgemeine Texteigenschaften einzubauen.³⁸⁶ Die Charakteristika und die Züge der Callotschen Bilder werden zugleich interpretiert, indem der Erzähler feststellt, dass Callots Schaffensweise über die Regeln der Malerei hinausgeht und durch die Freisetzung der schöpferischen Fantasie als Vorbild für das künstlerische Schaffen im Allgemeinen funktionieren kann. Die Gleichartigkeit der Callotschen Stiche und der Art der literarischen Schreibweise erscheint in allgemeinen strukturellen und stilistischen Eigenschaften. Durch das Schreiben in Callots Manier werden das Malerische und das Bildhafte ins Geschriebene übertragen.

³⁸⁵ Orosz (2001), S. 199–200.

³⁸⁶ Ebd., S. 203.

Kein Meister hat so wie Callot gewußt, in einem kleinen Raum eine Fülle von Gegenständen zusammenzudrängen, die ohne den Blick zu verwirren, neben einander, ja ineinander heraustreten, so daß das Einzelne als Einzelnes für sich bestehend, doch dem Ganzen sich anreihet. [...] indessen geht seine Kunst auch eigentlich über die Regeln der Malerei hinaus, oder vielmehr seine Zeichnungen sind nur Reflexe aller der fantastischen wunderlichen Erscheinungen, die der Zauber seiner überregten Fantasie hervorrief. [...] Selbst das Gemeinste aus dem Alltagsleben – sein Bauerntanz zu dem Musikanten aufspielen, die wie Vögelein in den Bäumen sitzen, – erscheint in dem Schimmer einer gewissen romantischen Originalität, so daß das dem Fantastischen hingeebene Gemüt auf eine wunderbare Weise davon angesprochen wird. [...] Könnte ein Dichter oder Schriftsteller, dem die Gestalten des gewöhnlichen Lebens in seinem innern romantischen Geisterreiche erscheinen, und der sie nun in dem Schimmer, von dem sie dort umflossen, wie in einem fremden wunderlichen Putze darstellt, sich nicht wenigstens mit diesem Meister entschuldigen und sagen: Er habe in Callot's Manier arbeiten wollen? (SW 2/1, S. 17–18.)

Dem Dichter erscheinen die Gestalten des Lebens „in seinem innern romantischen Geisterreiche“, denn das Ziel der romantischen Poesie ist eben das Hineinziehen des Übernatürlichen in das gewöhnliche, irdische Leben und die Vereinigung der Poesie mit der Philosophie. Wie auch Novalis feststellte: „[d]ie transzendente Poësie ist aus Philosophie und Poësie gemischt. Im Grunde befaßt sie alle transzendente Functionen, und enthält in der Tat das transcendentale überhaupt. Der transzendente Dichter ist der transcendentale Mensch überhaupt.“ (NSW, Bd. II., S. 536.)

Bei Hoffmann kommen die transzendentalen Botschaften der Werke in intermedialen Text-Bild-Relationen zum Ausdruck, wodurch die philosophischen Gedanken in allegorischen und metaphorischen Bildern, bzw. in Symbolen festgehalten werden. Drei Gruppen der Bildeinbettung sind bei ihm zu beobachten: Bezüge auf fiktionsexterne Bilder, Hinweise auf fiktioninterne Bilder und Bezugnahme auf virtuelle Bilder. Bei der ersten Gruppe geht es um solche fiktionsexterne Bilder, die außerhalb der fiktiven Geschichte und von ihr unabhängig als konkrete Gemälde existieren. Diese Bezugnahmen haben einen starken intertextuellen Charakter, indem Intertextualität im weitesten Sinne des Wortes verstanden wird. In diesem erweiterten Sinne plädiert auch Eilert für eine

umfassende Deutung von Intertextualität, die auch „dem ‚Hereinspielen‘ von nicht primär literarischen Kunstgattungen (Gemälden, Skulpturen, Instrumentalmusik, Opern-, Theater- und Tanzvorführungen) sowie den spezifischen Modalitäten ihrer jeweiligen Markierungen und Präsentation ihr hauptsächliches Augenmerk zuwendet.“³⁸⁷ Im erwähnten Falle der *Fantasiestücke in Callots Manier* handelt es sich um eine allgemeine fiktionsexterne Bezugnahme, d. h. mehrere literarische Texte greifen mehrere hervorragende Eigenschaften von Callots Bildern auf. Es gibt aber auch solche intermediale Bezugnahmen, wo keine explizite Erwähnung konkreter Bilder festgestellt wird, trotzdem können anhand der Bildhaftigkeit einer narrativen Szene fiktionsexterne Beziehungen entdeckt werden.

Als Beispiel für diese Art der intermedialen bzw. intertextuellen Bezugnahme bietet sich *Der goldene Topf* an. Zu einigen Zügen von Anselmus erhielt Hoffmann laut des Berichts von Kunz weitere Anregungen durch das Werk von James Beresford *The Miseries of Human Life; or, the Groans of Samuel Sensitive and Timothy Testy* (1806). Das Werk wurde unter dem Titel *Menschliches Elend* von Adolph Wagner übersetzt, nebst Gegenbeweisen aus den Kupferstichen von Johann Arnold Kanne (1810). In diesem Kunstwerk werden unglückliche Geschichten und Fälle erzählt und anekdotisch ausgemalt, bzw. einige äußerliche Züge des Ungeschickten dargestellt.³⁸⁸

Der ursprünglichen Bestimmung nach hatte man den goldenen Topf als Nachttopf im Sinne. Zu dieser Vorstellung könnten Hogarths Kupferstich *A Midnight Modern Conversation* (1733) und Lichtenbergs dazu geschriebene Erklärungen als Vorbild und Anregung gedient haben. Dieser Kupferstich wurde zur Vorlage der Punschgesellschaft in der 9. Vigilie, auf dem Bild ist ein Nachttopf zu sehen, der von Lichtenberg als „Urne“ der „Flußgöttin Cloacina“ bezeichnet und behandelt wird. In der Gestalt von Cloacina vereinigen sich die Funktionen des Reinen und Unreinen,

³⁸⁷ Heide Eilert: Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung. Studien zur Literatur um 1900. Stuttgart 1991, S. 19. Zitiert nach Orosz (2001), S. 202–203.

³⁸⁸ Maassen verweist auf das Werk *Selbstdarstellung eines unglücklichen Theologie-Studenten* (In: *Der junge Antihypochondriacus*, 5. Bändchen, Lindenstadt 1798, S. 13–27.) als auf eine weitere mögliche Quelle für die Gestalt und Charakterzüge von Anselmus. Der schüchterne Student erwähnt in seinem Brief einige Beispiele seiner Unglücksfälle und Ungeschicklichkeit. In: SW 2/1, S. 756.

und so wird der Nachttopf zum Symbol der animalischen Natur der Menschen. (SW 2/1, S. 757.)

Im anderen Fall geht es um eine konkrete Bezugnahme auf fiktionsexterne Bilder, dadurch entstehen Beziehungen zwischen dem referierten Bild und der Schaffensweise des Malers und dem literarischen Werk, indem bestimmte Motive, Elemente oder Charakterzüge der Bilder in Handlungsmomente, Eigenschaften von Figuren oder Handlungselemente des Textes umgesetzt werden. Ein Beispiel dafür findet sich auch im *Goldenen Topf*.

Nun siehst du deutlich das schlanke holde Mädchen, die im weißen dünnen Nachtgewande bei dem Kessel kniet. Der Sturm hat die Flechten aufgelöst und das lange kastanienbraune Haar flattert frei in den Lüften. Ganz im blendenden Feuer der unter dem Dreifuß emporflackernden Flammen steht das engelschöne Gesicht, aber in dem Entsetzen, das seinen Eisstrom darüber goß, ist es erstarrt zur Totenbleiche, und in dem stieren Blick, in den heraufgezogenen Augenbraunen, in dem Munde, der sich vergebens dem Schrei der Todesangst öffnet, welcher sich nicht entwinden kann der von namenloser Folter gepreßten Brust, siehst du ihr Grausen, ihr Entsetzen; die kleinen Händchen hält sie krampfhaft zusammengefaltet in die Höhe, als rief sie betend die Schutzengel herbei sie zu schirmen vor den Ungetümen der Hölle, die dem mächtigen Zauber gehorchend nun gleich erscheinen werden! – So kniet sie da unbeweglich wie ein Marmorbild. Ihr gegenüber sitzt auf dem Boden niedergekauert ein langes hageres kupfergelbes Weib mit spitzer Habichtsnase und funkelnden Katzenaugen; aus dem schwarzen Mantel, den sie umgeworfen, starren die nackten knöchernen Arme hervor und rührend in dem Höllensud lacht und ruft sie mit krächzender Stimme durch den brausenden tosenden Sturm. – Ich glaube wohl, daß dir, günstiger Leser! kennst du auch sonst keine Furcht und Scheu, sich doch bei dem Anblick dieses Rembrandtschen oder Höllensbreughelschen Gemäldes, das nun ins Leben getreten, vor Grausen die Haare auf dem Kopfe gestäubt hätten. (SW 2/1, S. 279–280.)

Hier wird die Ähnlichkeit der dargestellten Nachtszene zu den Gemälden Brueghels und Rembrandts hervorgehoben. Das Gemälde wird ins Leben gerufen, wobei das Leben nur in der fiktiven Textebene verstanden wird. Die literarischen Textteile erscheinen bei dieser Stelle als eine Ekphrasis, in der die Bildbeschreibung einem Gemälde gleichgemacht wird. Vom Leser wird auch nicht das Lesen oder das aufmerksame Zuhören erwartet,

sondern das Sehen, das genaue Betrachten der vorgeführten Bilder. Die Vorstellungskraft und die Verlebendigung des Gemäldes werden hier so ausgedehnt, dass sich die Grenze zwischen Wirklichkeit und Fantasie bzw. sinnliche Vorstellung hier vollkommen auflöst. Während die Geschehnisse lebhaft vor Augen der Empfänger ‚projiziert‘ werden, erstarrt Veronika zu einem seelenlosen und bewegungslosen Marmorbild.

Die zweite Gruppe umfasst solche fiktionsinternen Bezüge auf Bilder, die auf fiktive Künstler und in der Fiktion zustande kommende Gemälde verweisen. In den *Fantasiestücken* bietet sich im *Magnetiseur* ein Beispiel auf diese fiktionsinternen Bildbezüge, in dem Bickert als fiktiver Maler dargestellt wird. Seine allegorische Wandmalerei wird als fiktives Bild präsentiert und hat gleichzeitig eine gewisse Ähnlichkeit mit einem fiktionsexternen Kunstwerk, mit Füsslis wohl bekanntestem Gemälde *Nachtmahr*.

Bickert hatte sich in den letzten drei Jahren, die er wie ein Einsiedler in dem Schlosse zubrachte, auf eine wunderliche Weise mit der Kunst beschäftigt. Ohne alle Hülfe, selbst was die mechanischen Vorrichtungen betrifft, unternahm er es, den ganzen obern Stock, in welchem er selbst ein Zimmer bewohnte, im gotischen Styl auszumalen, und auf den ersten Blick ahnte man in den fantastischen Zusammenstellungen fremdartiger Dinge, wie sie dem Charakter der gotischen Verzierungen eigen, tiefsinnige Allegorien. Sehr oft wiederholt war eine häßliche Teufelsgestalt, die ein schlafendes Mädchen belauscht. (SW 2/1, S. 221.)

Bei der dritten Gruppe der Bildbezüge handelt es sich um „virtuelle Bilder“, die innerhalb der Fiktion auch nur als virtuelle Erscheinungen existieren und denen keine wahre, tatsächliche Existenz zugeschrieben werden kann. Unter den virtuellen Bildern sind bei Hoffmann die Spiegelbilder und die Traumbilder erwähnenswert. Die Spiegelbilder bewahren ihren ikonischen Charakter und können gleichzeitig bestimmten Operationen unterzogen werden. Der Spiegel kann als Wahrnehmungsmittel fungieren und die Schwierigkeiten des Erkenntnisprozesses andeuten. Im *Goldenen Topf* erscheint der goldene Topf selber als eine Art Spiegel, in dem Anselmus sich selbst in der Zukunft und gleichzeitig auch Serpentina betrachtet, die im Raum gar nicht anwesend ist.

[...] in der Mitte des Zimmers ruhte auf drei aus dunkler Bronze gegossenen ägyptischen Löwen eine Porphyrlatte, auf welcher ein einfacher goldner Topf stand, von dem, als er ihn erblickte, Anselmus nun gar nicht mehr die Augen wegwenden konnte. Es war als spielten in tausend schimmernden Reflexen allerlei Gestalten auf dem strahlend polierten Golde – manchmal sah er sich selbst mit sehnsüchtig ausgebreiteten Armen – ach! neben dem Holunderbusch – Serpentina schlängelte sich auf und nieder ihn anblickend mit den holdseligen Augen. Anselmus war außer sich vor wahnsinnigem Entzücken. (SW 2/1, S. 271.)

Ein Spiegel erscheint auch in der Hand Veronikas. Hineinblickend in diesen Metallspiegel sieht sie aber nicht ihr eigenes Gesicht, sondern das ihres Geliebten. In diesem Fall geht es also ebenfalls nicht nur um einen alltäglichen Spiegel oder um eine alltägliche Wahrnehmung und Erkenntnis.

[...] aber da fühlte sie, daß etwas hartes ihre Brust drückte, und als sie mit der Hand darnach faßte, schien es ein Medaillon zu sein; sie zog es hervor, [...] und es war ein kleiner runder hell polierter Metallspiegel. [...] und es war, als schössen feurige Strahlen aus dem Spiegel, die in ihr Innerstes drangen und es wohltuend erwärmten. [...] An den Anselmus mußte sie denken, und als sie immer fester und fester den Gedanken auf ihn richtete, da lächelte er ihr freundlich aus dem Spiegel entgegen wie ein lebhaftes Miniatur-Portrait. Aber bald war es ihr, als sähe sie nicht mehr das Bild – nein! – sondern den Studenten Anselmus selbst leibhaftig. (SW 2/1, S. 282–283.)

In einem glänzend polierten Metall schaute der Erzähler auch sich selbst an, während er die zwölfte Vigilie als einen Schlussstein zu den elf Vigilien hinzuzufügen versuchte. Hier wird eine mehrfache Widerspiegelung dargestellt. Einerseits hielten die Geister der bösen Hexe des Märchens dem Erzähler einen Spiegel vor, als er sich hinsetzte, um das Werk zu vollenden. Im übertragenen Sinne diente ihm die Schrift aber auch als Spiegel, in der sein eigenes Gesicht reflektiert wurde. Auf diese Weise versucht Hoffmanns Schrift eine gewisse Ähnlichkeit mit der Heiligen Schrift als Spiegel der menschlichen Seele aufzuzeigen. In der *Heiligen Schrift* steht geschrieben, dass man jetzt nur „durch einen Spiegel,

undeutlich“³⁸⁹ sehen kann. Andererseits wird der Erzähler durch das ganze Werk und besonders durch diese Szene bildhaft auf der Textebene widerspiegelt, indem das Werk auf den Erzähler und auf die Schaffensweise des Märchens reflektiert. Der Dichter schwebt ständig über seinem eigenen Schaffen und schaut dabei durch sein Werk bzw. lässt sich durch dieses schauen.

Ich schlich wie im Traum umher, kurz ich geriet in jenen Zustand des Studenten Anselmus, den ich dir, günstiger Leser! in der vierten Vigilie beschrieben. Ich härmte mich recht ab, wenn ich die elf Vigilien, die ich glücklich zu Stande gebracht, durchlief und nun dachte, daß es mir wohl 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 (es mochten wohl Verwandte – vielleicht Cousins germains der getöten Hexe sein) ein glänzend poliertes Metall vor, in dem ich mein Ich erblickte, blaß, übernächtigt und melancholisch wie der Registrar Heerbrand nach dem Punsch-Rausch und nach allerlei Phrasen haschend um ein nie geschautes Eldorado zu malen. (SW 2/1, S. 316.)

Traumbilder und Visionen können ebenfalls als virtuelle Bilder in den Texten vorkommen. Für den Traum und für die Vision ist eine starke Bildhaftigkeit charakteristisch. Im Traum werden oft unbewusste Wünsche und besondere Impressionen bzw. Impulse in Bilder verwandelt. Bei Hoffmann verfließen sehr häufig Übergangsstadien zwischen Wachzustand und Traum, zwischen Realität und Fantasiebildern, was auf Störungen der Selbstinterpretation und Weltauffassung verweisen kann.³⁹⁰ Im *Goldenen Topf* haben Anselmus und auch andere dargestellte Figuren, sogar auch der Leser und Erzähler öfters den Eindruck, als wären sie aus einem Traum erwacht. Die vorher gesehene Reihe von Bildern erscheint demzufolge als eine Art Traumbild: „der Student Anselmus geriet seit jenem Abende, als er den Archivarius Lindhorst gesehen, in ein träumerisches Hinbrüten, das ihn für jede äußere Berührung des gewöhnlichen Lebens unempfindlich machte. Er fühlte wie ein unbekanntes Etwas in seinem Innersten sich regte und ihm jenen wonnevollen Schmerz verursachte, der eben die Sehnsucht ist, welche dem Menschen ein anderes

³⁸⁹ I. Korinther 13: 12

³⁹⁰ Vgl. Orosz (2001), S. 212.

höheres Sein verheißt.“(SW 2/1, S. 252.) Der Erzähler leitet den Leser in den Rausch dieser Erfahrung der Träumenden: „Etwas, das dich überall, wo du gingst und standest, wie ein duftiger Traum mit durchsichtigen vor dem schärferen Blick zerfließenden Gestalten, umschwebte, verstummtest du für Alles, was dich hier umgab.“ (SW 2/1, S. 251.) Am Ende der Geschichte wird Atlantis dem Leser in einer Vision wie ein Bühnenbild vor Augen geführt.

Rühren sich nicht in sanftem Säuseln und Rauschen die smaragdenen Blätter der Palmbäume wie vom Hauch des Morgenwindes geliebkost? – Erwacht aus dem Schlafe heben und regen sie sich und flüstern geheimnisvoll von den Wundern die wie aus weiter Ferne holdselige Harfentöne verkünden! – Das Azur löst sich von den Wänden und wallt wie duftiger Nebel auf und nieder, aber blendende Strahlen schießen durch den Duft der sich wie in jauchzender kindischer Lust wirbelt und dreht und aufsteigt bis zur unermesslichen Höhe die sich über den Palmbäumen wölbt. (SW 2/1, S. 319.)

Spiegelbild und Traumbild werden bei Hoffmann auch miteinander verbunden: „[...] in der Mitte des Zimmers ruhte [...] eine Porphyryplatte, auf welcher ein einfacher goldner Topf stand, von dem, als er ihn erblickte, Anselmus nun gar nicht mehr die Augen wegwenden konnte. [...] Anselmus war außer sich vor wahnsinniges Entzücken. [...] Anselmus folgte beinahe besinnungslos dem davon schreitenden Archivarius, er sah und hörte nichts mehr, bis ihn der Archivarius heftig bei der Hand ergriff [...]. Anselmus erwachte wie aus einem Traum[...]“. (SW 2/1, S. 271–272.) Hier wird auf den nicht eindeutigen Übergang zwischen dem im Traum und im Spiegel des goldenen Topfes Wahrgenommenen und der Realität hingewiesen. Es ist eigentlich eine eigenartige Fähigkeit des Menschen, für sich selbst und für andere Menschen Bilder zu entwickeln. Diese Fähigkeit scheint dem Menschen eigen zu sein und es wird vorausgesetzt, dass die Gegebenheit, die man Imagination oder Einbildungskraft nennt, tatsächlich und wirklich existiert als eine komplexe Geste, mit welcher sich der Mensch zu seiner Lebenswelt einstellt.³⁹¹ Unsere Erinnerungen, die Geschichte der Menschheit und unsere Träume bewahren wir in Bildern

³⁹¹ Vgl. Vilém Flusser: Eine neue Einbildungskraft. In: Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner u. Bernd Stiegler (Hrsg. v.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart 1996, S. 459.

und durch diese Art der Bildschaffung erfüllt der Mensch wirklich eine schöpferische Leistung. Unsere Worte sind in Bildern der Seele verankert, wodurch die Menschen neue Welten schaffen können, indem sie die auf diese Weise projizierten Bilder festhalten wie auf einer Leinwand – ähnlich wie bei Bruder Serapion. Die Bilder und alle Mediationen haben die Tendenz, den Weg zu dem durch sie Vermittelten zu versperren. Wie in der Bibel auch Jesus bestärkte, dass die Menschenmenge, die ihm zuhörte, hörend doch nichts verstehen und sehend nichts auffassen konnte, ist auch hier gültig, dass aus Wegweisern eigentlich Hindernisse wurden. Die Parabel, die bildhafte Vorführung der apokalyptischen Szene beinhaltet eine symbolische Deutung. Wenn man seine Aufmerksamkeit auf die sichtbare Seite richtet und nicht entziffert, worauf diese Bilder hinweisen und was sie vermitteln wollen, bleibt der tiefere Inhalt vor den Augen der Leser und der Empfänger verborgen. Die Symbolwelt der Hoffmann'schen Werke muss auch dechiffriert werden. Einen Schlüssel für diese Dechiffrierung können im Fall von Hoffmann die Kenntnisse über die Geheimsprache und Geheimschrift der Alchemie bieten.

3. 4. Gedankenbilder zur Alchemie im Goldenen Topf

Wenn man nach Hoffmanns alchemistischen Quellen sucht, findet man nur wenige Hinweise, was die praktische Seite der Alchemie betrifft. In seinen Briefen wird in einer einzigen Bemerkung ein „laboratorio“ erwähnt, was auf alchimistische Experimente hindeuten könnte.³⁹² Hoffmann schreibt am 7. Juli 1807 an Itzig³⁹³: „Oetzel³⁹⁴ ist ein ganz herrlicher Mensch, dem ich, folgte ich meiner Neigung, nur zu oft lästig fallen würde, da in seinem laboratorio sonderbare alte Neigungen in mir erweckten.“ (BW, Bd. I., S. 213.)³⁹⁵ Franz von Holbein erwähnt in seiner Schrift *Eine Lebensgeschichte* (1853/1855), dass er als Musiklehrer eine Wohnung Unter den Linden gemietet hatte und dort vom Kammergerichtsreferendarius Theodor Hoffmann aufgesucht worden war. Sie

³⁹² Stiasny (1997), S. 22.

³⁹³ Itzig war ab 1808 als Hitzig unterzeichnend. In: Stiasny (1997), S. 22.

³⁹⁴ Dr. phil. Franz August Oetzel war ein Apotheker und studierte Pharmazie und das Bergfach. 1805 war er in Begleitung Alexander von Humboldts nach Neapel gereist, wo er den Vesuv beim Ausbruch untersuchte. Oetzel heiratete 1807 Itzigs Schwester Adelheid. In: Stiasny (1997), S. 157.

³⁹⁵ Vgl. ebd., S. 22.

„musizierten, malten, machten physikalische Experimente und heckten Pläne für die Zukunft aus. Sogar mit Geistererscheinungen befaßten“ sie sich.³⁹⁶ Während dieser Versuche wurden sie von Jean Paul überrascht, sie „rafften schnell“ ihren „Apparat zusammen und verschwanden in Hoffmanns Zimmer“.³⁹⁷ Leitherer behauptet, dass Hoffmann Goldmacher beobachtet und sich nach ihren Praktiken erkundigt habe, diese Behauptung ist jedoch nicht nachzuweisen. In Hitzigs Beschreibung über das Leben des Dichters (1822/1823) wird kein einziges Wort über Alchemie erwähnt. Anhand dieser Notizen mochte der Dichter gewisse praktische Anregungen erhalten haben, seine alchemistischen Kenntnisse, die sich in zahlreichen seiner Werke widerspiegeln, stammen aber wahrscheinlich vor allem aus seiner Lektüre.³⁹⁸

In seiner Erzählung *Der Elementargeist* (1821) findet sich eine Stelle, in der im Rahmen eines Gesprächs über magische Operationen ausführlich Alchimisten zitiert werden, mit dem Nachdruck, dass man ihre Werke gelesen haben müsse, wenn man über geistige Prinzipien sprechen wolle.

Hat Euch, mein Gönner! der Herr auch nicht etwa mit einem sehr durchdringenden Geist erleuchtet, so werdet Ihr, hoff ich, doch einzusehen vermögen, daß es die törichtste, einbildischste, ja ich möchte sagen, verruchteste Anmaßung wäre, wenn wir glauben wollten, mit unserm geistigen Prinzip sei Alles abgeschlossen, und es gebe keine geistige Naturen, die anders begabt, als wir, oft nur sich selbst aus jener Natur allein die momentane Form bildend, sich uns offenbaren in Raum und Zeit, ja die nach irgend einer Wechselwirkung strebend, hineinflüchten könnten in das Tongebäcke, was wir Körper nennen. Ich will es Euch nicht zum Vorwurf machen, Hauptmann! daß ihr in allen Dingen, die man weder bei der Revue, noch auf der Parade lernt, sehr unwissend seid und nichts gelesen habt. Hättet Ihr aber nur etwas weniges in tüchtige Bücher geguckt, kenntet Ihr den Cardanus, den Justinus Martyr, den Lactanz, den Cyprian, den Clemens von Alexandrien, den Macrobius, den Trismegistus, den Nollius, den Dorneus, den

³⁹⁶ Zitiert nach Stiasny (1997), S. 22.

³⁹⁷ E. T. A. Hoffmann in Aufzeichnungen seiner Freunde und Bekannten. Eine Sammlung v. Friedrich Schnapp. München 1974, S. 52 f. Zitiert nach Stiasny (1997), S. 22.

³⁹⁸ Stiasny (1997), S. 22.

Theophrastus, den Fludd, den Wilhelm Postel, den Mirandola, ja nur die kabbalistischen Juden, Joseph und Philo, Euch wäre vielleicht eine Ahnung aufgegangen von Dingen, die jetzt Euern Horizont übersteigen, und von denen Ihr daher auch gar nicht reden solltet. (SW 5, S. 681.)

Ellinger berichtet in seinem ausführlichen Kommentar, dass Hoffmann die meisten erwähnten Personen aus dem Werk des Abbé de Montfaucon de Villars, das 1782 auch auf Deutsch unter dem Titel *Graf Gabalis oder über die verborgenen Wissenschaften* erschienen ist, entlehnt habe. Über die genannten Autoren hätte Hoffmann jedoch bestimmte Kenntnisse und eine allgemeine geistige Bereicherung auch anhand der *Tabula Smaragdina* des Hermes Trismegistos erfahren können.³⁹⁹

Hoffmanns Grundideen und alchemistisches Detailwissen sind auch auf Jakob Böhme zurückzuführen, dessen Visionen den Dichter sicher beeinflusst hatten. In einem Brief an Itzig schätzte Hoffmann den Theosoph im Rahmen seiner Beurteilung über Schleiermachers *Reden über die Religion*: „Dieser Verfasser, hat [...] auch nur einem andern weit größerem Verfasser nachgebetet, nemlich dem Jakob Böhme.“⁴⁰⁰ Drei zeitgenössische Autoren und ihre Werke, die er vielfach gelesen und studiert hat, boten Hoffmanns Schaffen wichtigen Stoff: Johann Georg Ritter von Zimmermann und sein Buch *Über die Einsamkeit* (1784/85), *Die natürliche Magie* von Johann Nikolaus Martius, die später von Johann Christian Wiegleb umgearbeitet und von Erich Rosenthal fortgesetzt wurde, sowie die schon öfters erwähnten Schriften von Gotthilf Heinrich Schubert, vor allem seine *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (1808) und *Symbolik des Traumes* (1814). Obwohl diese Werke schwerpunktmäßig nicht das Thema der Alchemie behandeln, beeinflussten sie jedoch die Weltanschauung Hoffmanns und hinterließen ihre Spuren auch in seinen Werken, wie beispielsweise im *Goldenen Topf*.⁴⁰¹

Im Kapitel über Hoffmanns alchemistische Text-Bezüge muss erneut ein Blick auf Schuberts Schriften geworfen werden. In einem Brief an Kunz drückt Hoffmann seine verlangende Sehnsucht nach der *Symbolik des Traumes* aus: „und gibst du dich in müßigen Stunden noch mit dem Bücherversenden ab, so schicke – schicke – o schicke ihm [Hoffmann]

³⁹⁹ Ebd., S. 23–24.

⁴⁰⁰ Hoffmanns Brief an Itzig vom 18. 03. 1801. In: BW, Bd. I, S. 117.

⁴⁰¹ Stiasny (1997), S. 24–25.

bald Schuberts Symbolik des Traumes! – er dürstet darnach!”⁴⁰² In den *Ansichten* ist an einer Stelle die Rede von der Alchemie: „Nur noch in einzelnen Lichtblicken, nie im alten Glanz, erhebt sich das Heydenthum auf der westlichen Erde, und zuletzt ist in der neugebildeten Naturwissenschaft, aus der alten Zeit nur noch ein verstümmelter und verkannter Schatten der alten Astrologie und Alchymie, im Mittelalter zurück.”⁴⁰³ Das Weltbild der Hoffmann’schen Schriften wurde tief von Schuberts Naturphilosophie geprägt, so vor allem die Schubertschen Gedanken über die Immanenz der höheren Welt in der niederen, die in seinen ersten und letzten Vorlesungen zu finden sind.

Das älteste Verhältniß des Menschen zu der Natur, die lebendige Harmonie des Einzelnen mit dem Ganzen, der Zusammenhang eines jetzigen Daseyns mit einem zukünftigen höheren, und wie sich der Keim des neuen zukünftigen Lebens in der Mitte des jetzigen allmählig entfalte, werden demnach die Hauptgegenstände dieser meiner Arbeit seyn. [...] So schwebt dieser heilige Einfluß von oben, belebend und erhaltend, allgegenwärtig über Allen. Nach seiner innigen Vereinigung, und daß sie seiner immer inniger und unmittelbarer theilhaftig würden, ringen alle Naturen, mit ihren tiefsten Kräften.⁴⁰⁴

Obwohl Schubert nur ganz selten direkt über die Alchemie schreibt, entspricht seine Vorstellung über eine triadische Entwicklung dem alchimistischen Verwandlungsprozess. Laut der Naturphilosophie herrscht in der ersten Phase eine unbewusste und ahnungsvolle Harmonie, in der zweiten Phase wird der Instinkt durch intellektuelles Bewusstsein und durch die Aufspaltung in zwei gegensätzliche Kräfte überwunden und am Ende wird die Harmonie, das goldene Zeitalter bewusst wiederhergestellt.⁴⁰⁵

In der Alchemie ist die *Materia prima* der Grundstoff und der Ausgangspunkt. Für diese *Materia prima* geben die verschiedenen Alchemisten unterschiedliche Stoffe an, wie Quecksilber, Wasser, Feuer, Eisen, Blei, Drachen, Mutter oder Chaos. Der günstige Beginn des Verwandlungsprozesses muss durch ein Horoskop festgestellt werden, der Prozess selbst baut auf einem Stoff, dem *nigredo* (der Schwärze) auf. In der

⁴⁰² Hoffmanns Brief an Kunz vom 24. 3. 1814. In: BW, Bd. I., S. 461.

⁴⁰³ Schubert (1808), S. 11.

⁴⁰⁴ Schubert (1808), S. 3, 382. Vgl. Stiasny (1997), S. 27–28.

⁴⁰⁵ Stiasny (1997), S. 28.

ersten Phase erfüllt das „geheime Feuer“ eine besondere Rolle, denn es erneuert die Natur vollkommen und macht das Herz weich. Wer nicht durch das Feuer gewandelt ist, lässt sich nicht vergeistigen.⁴⁰⁶ Nach dieser Phase gerät die *Materia prima* in einen Mörser, wird pulverisiert und mit dem geheimen Feuer sowie Tau vermischt. Diese Mischung legt man in ein hermetisch verschlossenes Gefäß, in das sogenannten „philosophische Ei“⁴⁰⁷ und anschließend in den Schmelzofen (*Athanor*). Im Ei wirken zwei Prinzipien, ein solares, warmes, männliches Prinzip (*Sulphur*) und ein lunares, kaltes, weibliches Prinzip (*Mercurius*).⁴⁰⁸ Auf Vereinigung und Tod folgt ein Zerfallsprozess. Letztlich ist alles verwest und die Gegensätze lösen sich in flüssiger Schwärze der Schwärzen auf, weil es „keine Zeugung ohne Verwesung“ gebe. Dann aber wird die *Materia prima* geläutert und zu einem Silber- (*Weißung*, *albedo*), schließlich zu einem Sonnenzustand (*Rötung*, *rubedo*) gelenkt, was durch die Steigerung des Feuers erreicht wird.⁴⁰⁹ Das Weiße und das Rote seien Königin und König, die ihre königliche Hochzeit feiern können. Als Vollendung wird der König im Feuer der Liebe mit seiner Königin vereint und dadurch sind der Stein der Weisen bzw. der Stein der Philosophen und ein Elixier der Jugend gefunden.⁴¹⁰ Während also die *Materia prima* bei den Alchimisten als unedler Stoff dargestellt wird, erscheint bei Schubert die erste Phase in der Entwicklung als ein goldenes Zeitalter.⁴¹¹ Die zweite Phase wird bei Schubert wie bei der Alchemie durch einen Gegensatz bestimmt, der als ein schöpferischer Dualismus dargestellt wird. Mit diesem Thema der Gegensatzspannung wird ein wichtiges Motiv des *Goldenen Topfs* angeschlagen.⁴¹²

⁴⁰⁶ Ebd., S. 16.

⁴⁰⁷ Jung schreibt über das philosophische Ei, dass dieses Gefäß durchaus rund sein muss, „damit es den sphärischen Kosmos nachahme, indem in ihm die Gestirneinflüsse zum Gelingen der Operation beitragen sollen. Es ist eine Art von 'matrix' respektive 'uterus', aus welchem der [...] wundersame Stein geboren wird. Darum wird auch verlangt, daß das Gefäß nicht nur rund sei, sondern auch die Eiform habe“. In: Carl Gustav Jung: *Psychologie und Alchemie*. Studienausgabe. Olten – Freiburg 1981, S. 276. Zitiert nach Stiasny (1997), S. 16.

⁴⁰⁸ Stiasny (1997), S. 16.

⁴⁰⁹ Ebd., S. 16, 28.

⁴¹⁰ Ebd., S. 17.

⁴¹¹ Vgl. ebd., S. 158.

⁴¹² Vgl. Jaffé (1978), S. 95.

Es ist mithin überall der selbe Grund des Lebens, daß nämlich das Einzelne durch die Wechselwirkung der Gegensätze, in die Harmonie des allgemeinen Lebens hineintritt, nur das höhere Mittelglied ist verschieden. [...] Die endlichen Wesen vermögen das Unendliche und Göttliche, aus welchem sie sind, nicht unmittelbar anzuschauen, nicht unmittelbar das Leben aus ihm zu empfangen, sondern dieses wird ihnen, nach dem Maße ihrer Empfänglichkeit, durch andere höhere vermittelt.⁴¹³

In der *Symbolik des Traumes* erfüllt ein „versteckter Poet“ die Vermittlerrolle, der die Hieroglyphen der Träume und die Offenbarungen Gottes an die Menschen übermittelt. Schubert glaubte daran, dass jedes noch in diesem jetzigen Dasein ringende Wesen, den Keim eines künftigen und höheren Menschen in sich trägt. Über dieses höhere Wesen könne man in bestimmten „kosmischen Momenten“ eine blaße Ahnung bekommen.⁴¹⁴

Wie dem Menschen aus der ihn umgebenden Natur das Bild seines eigenen sinnlichen Daseyns von allen Seiten zurückstrahlt; so findet er in derselben auch sein innres, geistiges Leben abgespiegelt. Der Geist der Natur scheint sich mit denselben Gedanken, mit denselben Problemen zu beschäftigen, welche auch dem unsrigen am meisten anliegen, und welche derselbe am meisten zu lösen bemüht ist. Nicht ohne höhere Bedeutung ist es in jener Hinsicht, daß uns in der Insektenmetamorphose das Erwachen „nach dem höhern ursprünglichen Vorbilde“ aus dem Tode der unvollkommneren Larve dargestellt wird. Der Geist der Natur thut hier wirklich einen prophetischen Blick über das jetzige Daseyn des Menschen hinaus, und beantwortet diesem hiermit eine der angelegentlichsten Fragen seines Geistes.⁴¹⁵

Zur tieferen Interpretation des Werkes Hoffmanns könnten auch einige Zitate aus einem Werk Zimmermanns hilfreich und weiterführend sein. Aus dessen Buch *Über die Einsamkeit* konnte Hoffmann über das alchemistische Interesse der Deutschen Erfahrungen sammeln und aus dieser Schrift stammen beispielsweise die von Anselmus zitierten, humorvollen Geschichten: „Wahrhaftig mir ging es nicht besser als jenem, welcher glaubte er sei von Glas, oder dem, der die Stube nicht verließ aus Furcht von den Hühnern gefressen zu werden, weil er sich einbildete ein

⁴¹³ Schubert (1808), S. 206, 374. Vgl. Stiasny (1997), S. 28–29.

⁴¹⁴ Schubert (1968), S. 56. Vgl. Stiasny (1997), S. 29.

⁴¹⁵ Schubert (1968), S. 35–36.

Gerstenkorn zu sein.“ (SW 2/1, S. 300.) Im dritten Band berichtet Zimmermann von einem kleinen Buch, das von jemandem namens Obereit in Schmähschriften kommentiert worden war: „Aber für den Lichtgeist Obereit war nichts natürlich; er hohlte für alle seine kleinen chymischen Produkte, Namen aus der Centralphilosophie, taufte alles astralisch, und glaubte dann, Namen seien Sachen.“⁴¹⁶ Namen und Lichtgeister bzw. Elementargeister bekommen auch im *Goldenen Topfe* eine zentrale Rolle. Wie viel Geschrei es damals um die Mystik gab und wie weit die Alchemie zu jener Zeit verbreitet war, beschreibt Zimmermann abwertend und stellt dem die wahre Mystik gegenüber.

[...] Man siehet hieraus leicht, daß Obereit in der wahren Epoche unter uns erschien. Gold zu grossen Zwecken zu machen, ist in mancher Gegend Deutschlands itzt eine eben so allgemeine Sucht, als die Sucht zu fliegen bey den Franzosen. Man befrage die Buchhändler, ob sie jemals so viel magische alchymistische Bücher in mancher deutschen protestantischen Residenzstadt abgesetzt haben, wie anitz? Alles ist, wie man aus Allem sieht, in diesem erfinderischen Lande zur endlichen Erfindung des Steins der Weisen vorbereitet [...] Alle Hände und alle Herzen unserer Goldsucher werden sich darum aufheben zu Sanct Obereit; man wird sich um ihn reissen, wenn Er nur erst recht bekannt ist. Alle Laboranten Deutschlands werden ihn aufsuchen, oder zu sich rufen. Und so wird dann allmählig alles Eins, zur Bewirkung der grossen Revolution, durch diesen neuen Weltreformer.⁴¹⁷

Schließlich fügte er noch hinzu, „[u]nendlichvernünftiger, tröstender, lehrreicher und klarer als alle Mystik ist freylich die Religion Christi“.⁴¹⁸

⁴¹⁶ Stiasny (1997), S. 25.

⁴¹⁷ Johann Georg Zimmermann: Ueber die Einsamkeit. 4 Bände. III. Theil. Troppau 1786, S. 42, 44, 46, 47, 48, 49. Vgl. Zimmermann fügte zur Goldmacherei noch eine Anmerkung hinzu, in der er über die alchemistischen Prozesse als Transsubstantiation spricht: „Eigentlich war die Neigung zur Goldmacherey von jeher eine Sucht der Deutschen. Auch den grossen Leibnitz sogar ergriff in seiner Jugend diese Sucht. [...] In derjenigen Gegend von Deutschland, die sich anitz, mit so grossem Eifer und so glücklichem Fortgang vom Aberglauben purgirt, in Wien, war die Neigung zur Alchemie im ersten viertel des achtzehnten Jahrhunderts noch allgemeiner, als sie es itzt, im letzten Viertel desselben in dem protestantischen Deutschlande ist. Jeder vornehme Herr in Wien hielt sich damals seinen Hausalchymisten; daher dann auch die berühmte und geistvolle Lady Montaigne die Anmerkung machte: die weltlichen Herren in Wien suchen durch diese Transsubstantiation zu gewinnen, was ihnen durch die andere die geistlichen Herren rauben.“ In: Zimmermann (1786), Theil III., S. 48.

⁴¹⁸ Stiasny (1997), S. 26.

Bei Hoffmann wird Mystik, Alchemie und christliche Religion in ähnlicher Weise miteinander vermischt. In seinem alchemistischen Märchen *Der goldne Topf* wird eine „ideale Seite“ der hermetischen Philosophie dargestellt, mit christlich-religiösen Heilsvorstellungen und Motiven angereichert, und das Große Werk wird dabei als Transfiguration genutzt.⁴¹⁹ Eine Reihe mystischer Bilder und Praktiken stammen aus alchemistischem Gedankengut, sowie aus dem Bereich der Magie. Der Archivarius Lindhorst, der gleichzeitig in mythologischer Sicht ein Salamander bzw. ein Feuergeist ist, führt den Studenten Anselmus in ein Laboratorium: „Nun es freut mich H. Anselmus, daß Sie endlich Wort halten, kommen Sie mir nur nach, denn ich muß Sie ja doch wohl gleich ins Laboratorium führen.“ (SW 2/1, S. 269.) Öfters wird auf ein geheimnisvolles Feuer hingewiesen, selbst der Erzähler muss durch dieses Feuer in die höhere geistliche Sphäre hinaufsteigen. Der Name *Serpentina* stammt auch aus dem alchemistischen Bereich, das Wort *Serpentine* bedeutet nämlich bei den Alchemisten ein spezielles 'Gefäß'.⁴²⁰ In der Gestalt der Rauerin bzw. des Apfelweibs wird eine schwarze Magie, eine zerstörerische und betrügerische Seite der Alchemie dargestellt. Diese erscheint im Märchen als eine Gegenspielerin, die jedoch mit ihrem Zauberkunststückchen den Geisterfürsten Lindhorst und seinen Jüngling nicht gefährden kann.⁴²¹ Das Motiv der smaragdgrünen Blätter, des Drachens, der Elementargeister, des Phosphorus, des damasten Schlafrocks von Lindhorst, „der wie Phosphor erglänzte“ (SW 2/1, S. 297.) und des goldenen Topfs verweist auch auf alchemistische Gedanken und Elemente. Anselmus muss alte arabische Schriften kopieren, die das alchimistische Wissen nach Europa vermittelt haben. Als aber der Neuling die Feder ungeduldig schüttelte, weil die Tinte durchaus nicht fließen wollte, fiel ein Tintenklecks auf das ausgebreitete Pergament. In Folge wurde er in eine Kristallflasche gesperrt, geläutert und durch *Serpentina* befreit. Am Ende der Geschichte wird der Leser Zeuge einer „Chymischen Hochzeit“.⁴²²

⁴¹⁹ Ebd., S. 30.

⁴²⁰ Vgl. Johann Hübner: *Curieuses und Reales Natur-, Kunst-, Berg-, Gewerck- und Handlungs-Lexicon*. [Leipzig], 1714, S. 45–46., Hermann Kopp: *Die Alchemie in älterer und neuerer Zeit. Ein Beitrag zur Culturgeschichte. Theil I. Die Alchemie bis zum letzten Viertel des 18. Jahrhunderts*. Heidelberg 1886.

⁴²¹ Vgl. Stiasny (1997), S. 30–31.

⁴²² Vgl. ebd., S. 30.

Auf das Märchen *Der goldne Topf*, das er 1813 in Dresden und Leipzig begonnen und am 17. November fertiggestellt hatte, war Hoffman besonders stolz, wie aus seinen Briefen hervorgeht.⁴²³ So schreibt er am 8. September 1813 an Kunz: „Gott lasse mich nur das Märchen enden, wie es angefangen – ich habe nichts besseres gemacht, das andere ist todt und starr dagegen und ich meine, daß das Sich herauf schreiben zu etwas ordentlichem, vielleicht bey mir eintreffen könnte!“ (BW, Bd. I., S. 413–414.) Als er am 4. März 1814 dem Verleger sein Manuskript sendete, merkte er an: „Die Idee so das ganz Fabulose, dem aber wie ich glaube, die tiefere Deutung gehöriges Gewicht giebt, in das gewöhnliche Leben keck eintreten zu lassen ist allerdings gewagt und so viel ich weiß von einem teutschen Autor in diesem Maaß noch nicht benutzt worden“ (BW, Bd. I., S. 445.). Diese Idee scheint die Schubertsche Naturphilosophie und Weltseele-Theorie mit den seltsamen „kosmischen Momenten“ und dem „versteckten Poet“ zu widerspiegeln, denn – wie Hoffmann in seiner Jesuitenkirche in G. schreibt –, „das höhere Reich soll man erkennen in dieser Welt, und diese Erkenntnis darf geweckt werden durch heitere Symbole, wie sie das Leben, ja der aus jenem Reich ins irdische Leben herabgekommene Geist, darbietet. Unsere Heimat ist wohl dort droben; aber solange wir hier hausen, ist unser Reich auch von dieser Welt.“ (SW, Bd. 2/1, S. 111–112.) Ähnlich wie der Traum erscheint dieses Märchen auch als eine Botschaft aus einer unbekanntenen Geisterwelt an den irdischen Menschen. Diese Parallelität zeigt sich auch in den Umständen, in den Nachtwachen, in denen der Erzähler – statt zu träumen – die Geschichte dem Leser recht lebhaft vor Augen führt. Hoffmann vergleicht oft das hintergründige allgemeine Leben mit einem Traum, meint aber damit nicht den Traum, „der aus unserm Innern nur dann aufsteigt, wenn wir unter des Schlafes weicher Decke liegen – nein! – den Traum, den wir durch das ganze Leben fort träumen, der oft die drückende Last des Irdischen auf seine Schwingen nimmt, vor dem jeder bittere Schmerz, jede trostlose Klage getäuschter Hoffnung verstummt, da er selbst, Strahl des Himmels in unserer Brust entglommen, mit der unendlichen Sehnsucht, die Erfüllung verheißt.“ (SW, Bd. 3., S. 830.) In der vierten Vigilie

⁴²³ „Das Märchen sub titulo: der goldene Topf, ist fertig, aber noch nicht ins Reine gebracht [...]“ Anmerkung: „Geschah erst 13. Dezember 1813 bis Mitte Januar 1814 (die ersten vier Vigilien) und Mitte Februar bis 4. März 1814 (die letzten 8 Vigilien).“ In: BW, Bd. I., S. 420.

zeigt Hoffmann selbst bzw. verkündet dem geneigten Leser des Märchens durch den Kommentar des Erzählers, wie eine Deutung seines Kunstwerks einzusetzen ist.⁴²⁴

Wohl darf ich geradezu dich selbst, günstiger Leser! fragen, ob du in deinem Leben nicht Stunden, ja Tage und Wochen hattest, in denen dir all dein gewöhnliches Tun und Trieben ein recht quälendes Mißbehagen erregte und in denen dir Alles, was dir sonst recht wichtig und werthes Sinn und Gedanken zu tragen vorkam, nun läppisch und nichtswürdig erschien? Du wußtest dann selbst nicht, was du tun und wohin du dich wenden solltest; ein dunkles Gefühl, es müsse irgendwo und zu irgend einer Zeit ein hoher, den Kreis alles irdischen Genusses überschreitender Wunsch erfüllt werden, den der Geist, wie ein strenggehaltenes furchtsames Kind gar nicht auszusprechen wage, erhob deine Brust und in dieser Sehnsucht nach dem unbekanntem Etwas, [...] wie ein duftiger Traum mit durchsichtigen vor dem schärferen Blick zerfließenden Gestalten, umschwebte, verstummtest du für Alles, was dich hier umgab. [...] Versuche es, geneigter Leser! in dem feenhaften Reiche voll herrlicher Wunder, die die höchste Wonne so wie das tiefste Entsetzen in gewaltigen Schlägen hervorrufen, ja wo die ernste Göttin ihren Schleier lüftet, daß wir ihr Antlitz zu schauen wäñnen – aber ein Lächeln schimmert oft aus dem ernsten Blick und das ist der neckhafte Scherz, der in allerlei verwirrendem Zauber mit uns spielt [...] – ja! in diesem Reiche, das uns der Geist so oft, wenigstens im Traume aufschließt, versuche es, geneigter Leser! die bekannten Gestalten, wie sie täglich [...] um dich herwandeln, wieder zu erkennen. Du wirst dann glauben, daß dir jenes herrliche Reich viel näher liege, als du sonst wohl meinstest [...]. (SW 2/1, S. 250–252.)

Hoffmanns Märchen wird als ein Stück „Natur“ dargestellt, das das innere Auge des Dichters erschlossen hat und in symbolischen Bildern darstellt. Innerhalb der Handlung und Gestaltung des *Goldenen Topfes* findet der Leser keine belanglosen Bemerkungen zu diesen Symbolen und somit soll er selbst versuchen, dieses Rätsel zu entziffern oder ihm zumindest auf die Spur zu kommen.

Bei dieser Suche stößt man oft auf Begriffe und Bilder, die seit jeher als Symbole gelten, wie beispielsweise die Zahl zwölf, die ein volles, ganzes Maß der Zeit bezeichnet. In zwei mal zwölf Stunden zählt der Mensch

⁴²⁴ Jaffé (1978), S. 52.

die lichte und die dunkle Seite eines Tages, in zwölf Monaten rundet sich das Jahr und zwölf Tierkreiszeichen bilden den kosmischen Kreis des Zodiakus, wobei das Konzept auf eine in der altägyptischen Spätzeit erfolgte Verschmelzung der babylonischen und altägyptischen Sternbilder zurückgeführt werden kann.⁴²⁵ Die Zeichen werden jedoch auch den vier Elementen zugeordnet.

Hoffmann erzählt die Geschichte des Studenten Anselmus in zwölf Vigilien, wobei der nächtliche Charakter der Vigilien bzw. Nachtwachen anzeigt, dass hier eher die Nachtseite des Lebens und die Nachtseite der Natur vorgeführt wird.⁴²⁶ Die Benennung der Kapitel als Vigil spielt auf den zeitgenössischen Roman *Nachtwachen* von Bonaventura an. Das lateinische Wort *vigilia* bedeutete bei den Römern zum Unterschied zur Tagwache (*excubiae*) Nachtwache, deren vier Stunden auf die Nacht kamen. Diese Anordnung wurde später in der katholischen Kirche auf die zu gottesdienstlichen Zwecken dienenden klösterlichen Nachtwachen übertragen. Vigilien heißen in der alten Kirche auch die nächtlich begangenen Vorfeiern zu den Festen, wie beispielsweise zu Ostern.⁴²⁷ Die Zahl zwölf kommt in der Bibel auch mehrmals vor. Jakob, der später in Israel umbenannt wurde, hatte zwölf Söhne, von denen die zwölf Stämme Israels stammen. Christus, als er aus dem ewigen Reich seines Vaters zu den Menschen kam, wählte zwölf Jünger aus. Beide, sowohl die zwölf Stämme als auch die zwölf Apostel, erfüllen eine besondere Rolle in der heiligen Stadt, im neuen Jerusalem, das zwölf Tore hat, und „an den Toren zwölf Engel, und Namen darauf geschrieben, welche [die Namen] die der Zwölf Stämme [der] Söhne Israels sind“.⁴²⁸ „Und die Mauer der Stadt hatte zwölf Grundlagen, und auf ihnen die zwölf Namen der zwölf Apostel des Lammes.“⁴²⁹

Die verschiedenen Tore bekommen bei Hoffmann ebenfalls eine symbolische Betonung, indem das Bild des Tores in seinen Werken oftmals mit einer grundsätzlichen Bedeutung auftaucht. In seiner Schrift *Ritter Glück* gerät man durch das „elfenbeinerne Tor“ „ins Reich der Träume“

⁴²⁵ Vgl. Jaffé (1978), S. 53. Vgl. Susanne Bennedik: Die Siebenplanetenwoche in Indien, Bonn 2007, S. 47–63.

⁴²⁶ Jaffé (1978), S. 53.

⁴²⁷ Meyers Konversations-Lexikon, Autorenkollektiv, Bd. 16. Verlag des Bibliographischen Instituts, Leipzig und Wien, 1888, S. 202.

⁴²⁸ Offenbarung 21: 12

⁴²⁹ Offenbarung 21: 14

(SW, Bd. 2/1., S. 24.) und das fantastische „Zauberreich“ der Märchen aus 1001 Nacht ist eigentlich „der schöne prächtige Blumengarten vor dem Tore“, in dem der Mensch „zu seinem hohen Ergötzen lustwandeln kann, hat er sich nur entschlossen, die düstern Mauern der Stadt zu verlassen“ (SW 4, S. 721.).

Es ist eine breite Heerstraße, da tummeln sich alle herum, und jauchzen und schreien: Wir sind Geweihte! wir sind am Ziel! – Durchs elfenbeinerne Tor kommt man ins Reich der Träume: wenige sehen das Tor einmal, noch weniger gehen durch! – Abenteu-erlich sieht es hier aus. Tolle Gestalten schweben hin und her, aber sie haben Charakter – eine mehr wie die andere. Sie lassen sich auf der Heerstraße nicht sehen: nur hinter dem elfenbeiner-nen Tor sind sie zu finden. Es ist schwer, aus diesem Reiche zu kommen; wie vor Alzinens Burg versperren die Ungeheuer den Weg – es wirbelt – es dreht sich – viele verträumen den Traum im Reiche der Träume – sie zerfließen im Traum – sie werfen keinen Schatten mehr, sonst würden sie am Schatten gewahr werden den Strahl, der durch dies Reich fährt; aber nur wenige, erweckt aus dem Traume, steigen empor und schreiten durch das Reich der Träume – sie kommen zur Wahrheit – der höchste Moment ist da: die Berührung mit dem Ewigen, Unaussprechlichen! (SW, Bd. 2/1, S. 24.)

Die traum- und tranceähnlichen Erfahrungen im *Goldenen Topf* führen den Studenten und den Erzähler zu dem erwähnten höchsten Moment, zur Berührung des Transzendentalen, obwohl der Ort der Handlung auf der Erde beginnt, in der Wirklichkeit – was eigentlich bei den Märchen nicht besonders typisch ist. Schon am Anfang der Geschichte begegnet der Leser dem Helden, einem jungen Menschen in Dresden, der durch das schwarze Tor, einer der Stadtausgänge Dresdens rennt. Doch darf man es nicht bei dieser realen Ortsbezeichnung bewenden lassen, denn in einem Märchen – wie im Traum – weist das Alltägliche oft auf etwas Bedeutungsvolles hin.⁴³⁰ Die Schwärze kommt aus der Alchemie bekannt vor. Laut Stiasny erscheint der kopflose Anselmus als *Materia prima*, dessen Höchstform es zu erreichen gilt und der als potentieller Königssohn hoch zur Klarheit strebt.⁴³¹ Aniela Jaffé verwendet im Zusammenhang mit C. G. Jung Hoffmanns Märchen als Muster einer literarischen

⁴³⁰ Jaffé (1978), S. 55.

⁴³¹ Stiasny (1997), S. 31.

Darstellung des kollektiven Unbewussten. Ihre Arbeit *Bilder und Symbole aus E. T. A. Hoffmanns Märchen „Der goldne Topf“* beinhaltet interessante Randbemerkungen und Beobachtungen, ihre tiefenpsychologischen Deutungen sind jedoch sehr einseitig, manchmal sogar übertrieben und schematisch. Bestimmte Aspekte werden von ihr völlig außer Acht gelassen. Einige Motive und Bemerkungen sind aber des Weiterdenkens würdig und stellen das Märchen Hoffmanns in ein neues Licht. Jaffé vertritt die Meinung, dass das schwarze Tor die Grenze zwischen dem Zuhause, der Geborgenheit im Diesseits und einem zauberhaften Jenseits voller Märchen und Wunder symbolisiert.⁴³² Das dunkle schwarze Tor wirkte – aber auch das ganze Geschehen hinter diesem Tor – wie eine unheimlich mahnende Pforte, die vielleicht aus der strahlenden Sonntagswelt in die Nachtseite führt, in das Reich der Träume, wo das Unbewusste beginnt. Hinter dem schwarzen Tor verbirgt sich ein „altes häßliches Weib“, das nach der Auffassung von Jaffé wohl die „Mutter Natur“ abbildet, die die verführerischen Früchte der Erde feilhält.⁴³³ In diesem Fall, wenn „die ernste Göttin ihren Schleier lüftet“, und „wir ihr Antlitz zu schauen wähen“, bekommen wir einen häßlichen Anblick über diese nächtliche Göttin, Isis. (SW 2/1, S. 252.) Der Student Anselmus rannte – wie es heißt – „durchs schwarze Tor und geradezu in einen Korb mit Äpfeln und Kuchen hinein, die ein altes häßliches Weib feil bot“. (SW 2/1, S. 229.) Wie in einem Alptraum stellte sich ein Kreis schimpfender, alter Frauen um den jungen Menschen und wollten ihn nicht herauslassen, als ob die Apfelfrau sich vervielfacht hätte. Der magische Kreis löste sich erst auf, als Anselmus den dunklen Mächten seinen Geldbeutel als Opfer hingab.⁴³⁴ Der Fluch der Alten, der Zorn der Isis, hatte etwas entsetzliches, so dass alle Umstehenden betroffen waren. Zwar verschwand der junge Mann so eilig wie möglich, sein Leben wird wie durch unsichtbare Fäden an das Ereignis am schwarzen Tor gebunden sein.⁴³⁵

Nun öffnete sich der festgeschlossene Kreis, aber indem der junge Mensch hinaus schoß, rief ihm die Alte nach: Ja renne – renne nur zu, Satanskind – ins Krystall bald dein Fall – ins Krystall! – Die gellende, krächzende Stimme des Weibes hatte etwas

⁴³² Jaffé (1978), S. 56.

⁴³³ Ebd., S. 57.

⁴³⁴ Vgl. ebd., S. 57, 59.

⁴³⁵ Ebd., S. 59.

entsetzliches, so daß die Spaziergänger verwundert stillstanden und das Lachen, das sich erst verbreitet, mit einem Mal verstummte. (SW 2/1, S. 229.)

Der Sinn der rätselhaften Verwünschung der alten Apfelfrau ist nicht einfach zu entschlüsseln, weil ihr Fluch – wie auch das Wesen der Alten – zweideutig ist. In Hoffmanns Erzählung *Die Bergwerke zu Falun* erscheint Isis als todbringende Vernichterin, die einen Jüngling, Elis, in ihre Arme zwingt. Elis ist im Traum ins Kristall gefallen und dieses Traumbild gewann Macht über seine Persönlichkeit. In dieser Geschichte wird zur Wahrheit, was das Apfelweib als dunkles Orakel verkündete: der junge Mann tauchte in den Abgrund des Unbewussten, aber sein Bewusstsein konnte nicht mehr in die Welt des Tages zurückfinden. Diese Erzählung schildert die Gefahr der Geisteskrankheit.⁴³⁶

Die Mehrdeutigkeit der Worte des Weibes knüpft sich an die vielfache Bedeutung des Kristalls. Nach Hoffmanns Zeitgenossen Schubert stehen die durchsichtigen Kristalle „auf der höchsten Stufe irdischer Vollen- dung“ und sie sind das „feste Wasser der Erde, das Wasser der Urzeit“.⁴³⁷ Schubert verwendet bei seinen Aussagen eine symbolische Sprache, die eine gewisse Ähnlichkeit mit der der Alchemisten zeigt, indem Kristall in alchemistischer Sprache als Lapis oder Stein erscheint und Ausgangspunkt bzw. Ende bedeutet.⁴³⁸ Die Kristallflasche, in die Anselmus hinein- fällt ist – laut Stiasny – der ganzen Form und Eigenschaft nach der Athanor, der läutert und verwandelt. Hoffmann verwendet bei der Schil- derung des Leidens von Anselmus die von den Alchemisten vorgegebenen Symbole. Anhand der alchemistischen Praktiken wird die pulveri- sierte *Materia prima* in ein hermetisch verschlossenes Gefäß und schließ- lich in einen Schmelzofen eingeschlossen. In diesem „philosophischen Ei“ wirken zwei Prinzipien aufeinander ein, ein männliches und ein weib- liches. Auf Vereinigung und Tod folgt ein Zerfallsprozess, und in einer zweiten Phase, in der das äußere Feuer verstärkt wird, werden zahlreiche Farben sichtbar, die das Stadium des „Pfauschweifs“ bekunden. Am Ende dieses Prozesses steht die alle Farben enthaltende Weißung.⁴³⁹

⁴³⁶ Ebd., S. 61.

⁴³⁷ Gotthilf Heinrich Schubert: *Ahndungen einer allgemeinen Geschichte des Lebens*. Erster Theil. Leipzig 1806, S. 337.

⁴³⁸ Jaffé (1978), S. 62.

⁴³⁹ Stiasny (1997), S. 44.

Diese alchemistischen Bilder – die Regenbogenfarben, die Aufeinanderwirkung zweier Prinzipien und das äußere Feuer – werden bei Hoffmann jedoch mit dem Bild des Wahnsinns – das aus seinem *Bergwerke zu Falun* schon bekannt ist – vermischt.

Du bist von blendendem Glanze dicht umflossen, alle Gegenstände rings umher erscheinen dir von strahlenden Regenbogenfarben erleuchtet und umgeben – alles zittert und wankt und dröhnt im Schimmer – du schwimmst regungs- und bewegungslos wie in einem festgefrorenen Äther der dich einpreßt, so daß der Geist vergebens dem toten Körper gebietet. Immer gewichtiger und gewichtiger drückt die Zentnerschwere Last deine Brust – immer mehr und mehr zehrt jeder Atemzug die Lüftchen weg, die im engen Raum noch auf- und niederwallten – deine Pulsadern schwellen auf und von gräßlicher Angst durchschnitten zuckt jeder Nerv im Todeskampfe blutend. [...] aber er fühlte wohl, daß der Tod ihn nicht erlösen könne, denn erwachte er nicht aus der tiefen Ohnmacht, in die er im Übermaß seiner Qual versunken, als die Morgensonne in das Zimmer hell und freundlich hinein schien und fing seine Marter nicht von Neuem an? – Er konnte kein Glied regen, aber seine Gedanken schlugen an das Glas ihn im mißtönenden Klange betäubend und er vernahm statt der Worte die der Geist sonst aus dem Innern gesprochen nur das dumpfe Brausen des Wahnsinns. (SW 2/1, S. 303.)

Sein Fall ins Kristall bedeutet also keine Erstarrung – wie eventuell die Apfelfrau es meinen könnte – sondern ein Verwandlungsprozess. Seine Läuterung beginnt, als er in Verzweiflung aufschreit: „O Serpentina – Serpentina, rette mich von dieser Höllenqual!“ (SW 2/1, S. 303.) Dies ist der Schrei eines leidenden Menschen, der entseelt mit dem Tode kämpft. Anselmus erkennt seine eigene Schuld, seinen Frevel, dass er Zweifel gegen Serpentina gehegt und den Glauben verloren hat. Indem er wahrhafte Reue übt und die Schuld sich selbst zuschreibt, erfüllt er die entscheidende Voraussetzung zur Hilfeleistung.⁴⁴⁰

Und es war als umwehten ihn leise Seufzer, die legten sich um die Flasche wie grüne durchsichtige Holunderblätter, das Tönen hörte auf, der blendende verwirrende Schein war verschwunden und er atmete freier. [...] Da wehte und säuselte Serpentina's Stimme durch das Zimmer: Anselmus! – glaube, liebe, hoffe! – Und jeder

⁴⁴⁰ Ebd., S. 45.

Laut strahlte in das Gefängnis des Anselmus hinein und der Krystall mußte seiner Gewalt weichen und sich ausdehnen, daß die Brust des Gefangenen sich regen und erheben konnte! [...] Er bekümmerte sich nicht mehr um seine leichtsinnigen Unglücksgefährten, sondern richtete Sinn und Gedanken nur auf die holde Serpentina. (SW 2/1, S. 305.)

Serpentina sei es, die das Erlösungswerk – wie es bei Stiasny heißt – in Gang setzt und mit Serpentina wird es auch vollendet. Mit ihrer zarten Stimme geht ihr ganzes Wesen ins Glas hinein und füllt erneut seine Brust mit Glauben, Liebe und Hoffnung, indem sie sich mit ihrem Geliebten vermählt. Sie stärkt Anselmus mit neuer Kraft, der „die Schwärze der Schwärzen im Todeskampf erlebt hat“.⁴⁴¹ Die zwei Prinzipien, ein weibliches und ein männliches, wirken in der Flasche aufeinander ein, diese zwei Prinzipien erscheinen jedoch auch außerhalb der Flasche, indem sich die Alte hämisch und ratend noch einmal einmischt. Der Student zeigt sich aber nicht mehr angreifbar.

Laß ab von mir, Satans-Geburt, schrie der Student Anselmus voller Grimm, nur deine höllischen Künste haben mich zu dem Frevel gereizt, den ich nun abbüßen muß. – Aber geduldig ertrage ich alles, denn nur hier kann ich sein, wo die holde Serpentina mich mit Liebe und Trost umfängt! – Hör’ es Alte und verzweifle! Trotz biete ich deiner Macht, ich liebe ewiglich nur Serpentina – ich will nie Hofrat werden – nie die Veronika schauen die mich durch dich zum Bösen verlockt! – Kann die grüne Schlange nicht mein werden, so will ich untergehen in Sehnsucht und Schmerz! – Hebe dich weg – hebe dich weg – du schnöder Wechselbalg! (SW 2/1, S. 306.)

Stiasny findet diese Worte, zwar „kunstvoll verändert und eingebettet, dennoch unüberhörbar“ wie „Christi Worte aus der Versuchszene“.⁴⁴² Diese klare und feste Haltung zeugt von einer endgültigen Abwehr aus leidvollem Wissen. Nachdem Anselmus erkannt hatte, dass er nur durch Serpentina gerettet werden kann, beendet er sein Studium und sein bisheriges Leben, ein neuer Mensch wird geboren.⁴⁴³

⁴⁴¹ Ebd.

⁴⁴² Ebd.

⁴⁴³ Ebd.

In dieser christlich klingenden Aussage und in den von Hoffmann selbst benutzten biblischen Motiven klingt in diesem Kontext ein falscher Unterton mit an, deshalb möchte ich zunächst diesen Motiven nachgehen. Die Zeit des Geschehens ist zwar der Himmelfahrtstag, „das strahlende Fest des christlichen Kalenders, an welchem die Verklärung Christi, seine Rückkehr in die Vollendung der Zeitlosigkeit, gefeiert wird“⁴⁴⁴ – wie es bei Jaffé heißt, und man könnte wirklich eine gewisse Parallelität darin sehen, wie Anselmus bei Hoffmann eine alchemistische Verklärung erfährt, aber seine Himmelfahrt lässt sich nicht mit der Himmelfahrt Christi vergleichen. Die Himmelfahrt des Studenten bedeutet eher eine alchemistische Metamorphose zu einem „höheren Menschen“, in die entkörperte Gestalt eines Salamanders und erfüllt einen Selbstzweck. Anselmus lebt weiter im Reich der Poesie und kümmert sich nicht um die Anderen. Der Begriff Verklärung passt ebenso wenig zur Auferstehung und zu der Gestalt Jesu, als dieser in den Himmel hinaufgetragen wurde. Christus ist nämlich in seinem Körper auferstanden und wurde in seinem Körper in den Himmel hinaufgetragen.⁴⁴⁵ In der biblischen Szene, wo Thomas seine Hand in die Seite Jesu legt, wird eindeutig klar, dass Christus in seinem eigenen Körper auferstanden war – und wie sein Tod, so geschah auch seine Auferstehung und Himmelfahrt wegen der Menschen, damit der Weg zum Himmel geöffnet wird.⁴⁴⁶ Die entkörperte Verklärung, Vergeistigung, Sublimierung und die Flucht vor der physikalischen Welt ist der indischen Kultur und der Alchemie eigen. Die Metamorphose des Anselmus, in der er „die Bürde des alltäglichen Lebens abgeworfen“ hat, „in der Liebe zu der holden Serpentina die Schwingen rüstig“ rührte und dann „in Wonne und Freude“ in seinem „Rittergut in Atlantis“ weiterlebt, erfüllte einen Selbstzweck. (SW 2/1, S. 321.)

Wie schon Anselmus' Himmelfahrt zeigt auch seine Versuchung große Unterschiede im Vergleich zur Versuchung Christi. Jesus wurde von Satan persönlich versucht, die Hexe wird als Satansgeburt bezeichnet, Anselmus selbst erscheint am Anfang des Märchens als Satanskind – so vom Apfelweib benannt. Der Student erkennt in der oben zitierten Szene, dass er der Macht der Rauerin Trotz bieten kann. Sein Widerstand existiert aber nur auf der Ebene seiner eigenen psychischen Kraft. Bei

⁴⁴⁴ Jaffé (1978), S. 54–55.

⁴⁴⁵ Lukas 24: 36–43. Vgl. Hebräer 9: 1–28.; Hebräer 10: 1–39. und Hebräer 9: 15, 24–26.

⁴⁴⁶ Johannes 20: 24–29.

Hoffmann erscheint Gutes und Böses gemischt, alles steht eigentlich – wie später bei der Analyse des Mythos gezeigt wird – sogar im Dienst der bösen Mächte. Jesus war Gottes Sohn und ohne Sünde, trotzdem antwortete er nicht ein einziges Mal mit seinen eigenen Worten, als er als Mensch vom Teufel versucht wurde – obwohl er selbst und alles was er sagt eigentlich Gottes Wort ist –, sondern mit dem geschriebenen Wort Gottes. Damit demonstrierte er, dass man nicht durch psychische Kräfte sondern durch Gottes Wort mit dem Bösen kämpfen kann. Auch Jesu Nachfolger haben den Bösen und den Ankläger überwunden „um des Blutes des Lammes und um des Wortes ihres Zeugnisses willen“.⁴⁴⁷

Bei der Versuchung zitierte der Teufel aus der Bibel, und ebenso kann er sich selbst als Engel des Lichtes ausgeben, wie es auch Phosphorus und Serpentina taten. Die Ermunterung Letzterer: „glaube, liebe, hoffe!“ klingt auch an die Worte des ersten Briefes an die Korinther an: „Nun aber bleibt Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; die größte aber von diesen ist die Liebe.“⁴⁴⁸ Diese Aussage wird jedoch am Ende der Geschichte verfälscht und verändert hinzugezogen, indem Anselmus behauptet, „wie Glauben und Liebe ist ewig die Erkenntnis“ (SW 2/1, S. 320.). Diese Hochschätzung der Erkenntnis als Motiv bei Hoffmann stammt vermutlich aus den Kreisen der Geheimgesellschaften und der Freimaurerei bzw. aus der indischen Erkenntnislehre und aus anderen okkulten Wissenschaften, während sich die bibelähnlichen Hinweise eher dem romantischen Bibelprojekt und einem neuen Evangelium mit neuen Künstler-Messias-Gestalten anpassen.⁴⁴⁹

⁴⁴⁷ Offenbarung 12: 11

⁴⁴⁸ I. Korinther 13: 13

⁴⁴⁹ Über die Erkenntnis ist in Hoffmanns Märchen oft die Rede. Hier scheint aber die Erkenntnis eher mit jener Erkenntnis in Verbindung zu stehen, die von Gott unabhängig und sein Wort außer Acht lassend eine tiefere Einsicht und Kenntnisse über Gut und Böse erlangen will, wobei diese Erkenntnis des Guten und des Bösen in der Theosophie Böhmes wurzelt oder aus der indischen Erkenntnislehre stammt, die ebenso eine Selbstvergöttlichung verkündet. Hiermit lohnt es sich über die drei Begriffe, nämlich Hoffnung, Liebe und Glaube, zu sprechen, die von Serpentina immer wieder wiederholt werden und die aus dem Brief an die Korinther stammen (I. Korinther 13: 13).

3. 5. Schrift und Natur in Lindhorsts Laboratorium

Die Schrift und das geschriebene Wort erlangt im *Goldenen Topf* eine besondere Rolle. Im Mittelpunkt des Geschehens steht ein magisch-literarisches Experiment im chemischen Laboratorium eines mit esoterischen und alchemistischen Wissenschaften geschulten Magiers namens Lindhorst. Im Verlauf dieses Experiments schreibt sich der Student ins Atlantis, in das Reich der Poesie hinein.⁴⁵⁰ Seine Sublimation wird unter der magischen Meisterschaft von Lindhorst, der einen intimen Umgang mit Schrift und mit hermetischen und mystischen Werken pflegt, vervollständigt, indem Anselmus sich das Verhältnis von Stimme und Schrift und das magisch-animische Zusammenspiel von Buchstaben und poetischer Imagination aneignet.⁴⁵¹ Die wichtigsten Informationen über den Archi-

⁴⁵⁰ Kremer (1999b), S. 197.

⁴⁵¹ Ebd. Vgl. Obwohl das Abschreiben der Handschriften und eine poetische Form bei den alchemistischen Texten eine wichtige Rolle spielten, zeigt das Umgehen mit den Schriften in Beziehung zu Hoffmanns Darstellung ein völlig anderes Bild: „In keiner anderen Wissenschaft des Mittelalters hat die persönliche Neigung der Abschreiber so stark auf die Gestaltung des Textes eingewirkt. Ein alchemistischer Text lief ja, auch wenn er mit einer zusammenhängenden theoretischen Ausführung begann, häufig in eine Reihe von Einzelschriften aus. Da hielt sich denn nun jeder Alchemist für berechtigt, nicht etwa bloß Randbemerkungen zu den einzelnen Rezepten zu machen, was öfter vorkommt, sondern auch diejenigen wegzulassen, die er nicht für zweckentsprechend hielt, und dafür aus anderen Sammlungen ihm besser zusagende einzusetzen. Auch kürzende Bearbeitungen ganzer Werke, sogenannte Kompendien, wurden immer wieder angefertigt, kurz, man behandelte die alchemistischen Schriften vielfach nicht als das unverletzliche geistige Eigentum eines Gelehrten, sondern wie eine Hausfrau eine Sammlung von Küchenrezepten, der sie durch Hinzusetzen und Weglassen die Gestalt gibt, die ihrem Geschmack und ihrer Erfahrung entspricht. Dazu kommt noch, daß alchemistische Handschriften mehr als alle anderen dem Verderb ausgesetzt waren. Feuer und ätzende Flüssigkeiten konnten sie zerstören; andere mögen dem Wutanfall erlegen sein, der nach immer wieder erneuerten und immer wieder fehlgeschlagenen Versuchen so manchen unglücklichen Alchemisten erfassen konnte. Wenn nach Geber mancher in einem solchen Wutanfall »seine angefangene Arbeit in eine Ecke warf und zerstörte«, so kann er ebenso mit einer Handschrift verfahren sein. [...] Wenn auch die Hauptmasse der alchemistischen Literatur Prosa ist, so fehlt es doch nicht an Werken in poetischer Form. An hohe Kunst darf man dabei freilich nicht denken. Wir haben Gedichte in gereimten Hexametern und solche in den Strophenformen, die das lateinische Kirchenlied und die Vagantendichtung anwendet. In vielen Fällen sollen Rythmus und Reim lediglich als Gedächtnisstütze dienen. Aber auch da, wo der Verfasser die poetische Form um der Würde des Gegenstands willen gewählt zu haben scheint, ist es ihm nicht gelungen, seinen Stoff wirklich künstlerisch zu durchdringen.“ In: Wilhelm Ganzmüller: Die Alchemie im Mittelalter. Hildesheim 1967, S. 35–36, 38.

varius und über seine sonderbaren Manuskripte erfährt der Leser schon in der zweiten Vigilie, als der Registrator Heerbrand ihn dem Studenten Anselmus vorstellt.

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. Ich meine niemanden anders als unsern geheimen Archivarius Lindhorst. Er lebt [...] 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 [...]. (SW 2/1, S. 241–242.)

Obwohl es Anselmus' wahre Passion war, „mit mühsamen kalligraphischem Aufwande abzuschreiben“ (SW 2/1, S. 243.), patzte er bei seinen ersten Schreibakten. Als der Student „nicht ohne innere Selbstzufriedenheit und in der Überzeugung, den Archivarius durch sein ungewöhnliches Talent höchlich zu erfreuen, seine Zeichnungen und Schreibereien aus der Tasche“ (SW 2/1, S. 272.) zog, fand er selber in seiner sonst mustergültigen Handschrift „keine Ründe in den Zügen, kein Druck richtig, kein Verhältnis der großen und kleinen Buchstaben“. (SW 2/1, S. 272.) Wie „schülermäßige schnöde Hahnenfüße“ (SW 2/1, S. 273.) in seine schöne englische Kursivschrift gekommen sind, verstand er selber nicht.⁴⁵²

Das Kopieren der arabischen Zeichen und das ganze Schreibexperiment zielt auf eine Schrift, die weit über die handwerkliche Anforderungen des Schönschreibens hinaus zeigt und vor allem die imaginative Forderungen der romantischen Poesie erfüllt. Voraussetzung des Kopierens ist das Hören der lebendigen Stimme der Natur, die nur der „versteckte Poet in unserm Innern“ annehmen und verstehen kann.⁴⁵³ In einem

⁴⁵² Vgl. Kremer (1999b), S. 197–198.

⁴⁵³ Gotthilf Heinrich Schubert: Die Symbolik des Traumes. Bamberg 1814, S. 3. Vgl. Kremer (1999b), S. 198. Vgl. „Die uns umgebende Natur in allen ihren mannigfaltigen Elementen und Gestalten, erscheint hiernach als ein Wort, eine Offenbarung Gottes an den Menschen, deren Buchstaben (wie denn in dieser Region alles Leben und Wirklichkeit hat) lebendige

traumhaften Zustand ergibt sich der Schreiber dem platonischen Idealbild der sublimen Frau und entwickelt einen inneren Sinn für den synästhetischen Zusammenhang von weiblicher Natur-Stimme und Schriftzeichen.⁴⁵⁴

Aber es war, als flüsterte aus dem innersten Gemüte eine Stimme in vernehmlichen Worten: Ach! könntest du denn das vollbringen, wenn du Sie nicht in Sinn und Gedanken trügest, wenn du nicht an Sie, an ihre Liebe glaubtest? – Da wehte es wie in leisen, leisen, lispelnden Krystallklängen durch das Zimmer: ich bin dir nahe – nahe – nahe! – ich helfe dir! – sei mutig – sei standhaft, lieber Anselmus! – ich mühe mich mit dir, damit du mein werdest! Und so wie er voll innern Entzückens die Töne vernahm, wurden ihm immer verständlicher die unbekanntenen Zeichen – er durfte kaum mehr hineinblicken in das Original – ja es war, als stünden schon wie in blasser Schrift die Zeichen auf dem Pergament, und er dürfe sie nur mit geübter Hand schwarz überziehen. (SW 2/1, S. 274.)

Die Wichtigkeit des inneren Verständnisses bei der Sprache der Natur erscheint auch in Hoffmanns Werk *Die Jesuitenkirche in G.*, indem in dieser Schrift der heilige Zweck aller Kunst enthüllt wird: „Auffassung der Natur in der tiefsten Bedeutung des höhern Sinns, der alle Wesen zum höheren Leben entzündet, das ist der heilige Zweck aller Kunst. Kann denn das bloße genaue Abschreiben der Natur jemals dahin führen? – Wie ärmlich, wie steif und gezwungen sieht die nachgemalte Handschrift in einer fremden Sprache aus, die der Abschreiber nicht verstand und daher den Sinn der Züge, die er mühsam abschnörkelte, nicht zu deuten wußte.“ (SW 3, S. 129–130.)

Gestalten und sich bewegende Kräfte sind. Auf diese Weise wird dann die Natur das Original jener Naturbildersprache, worinnen die Gottheit sich ihren Propheten und anderen Gott geweihten Seelen von jeher offenbart hat, jener Sprache, die wir in der ganzen geschriebenen Offenbarung finden, und welche die Seele als die ihr ursprüngliche und natürliche, im Traume, und in den hiermit verwandten Zuständen der poetischen und pythischen Begeisterung redet. Eine solche Gemeinschaftlichkeit der Sprache unserer Seele und des höchsten schaffenden Prinzips, lässet auch auf eine andre tiefere Uebereinstimmung beyder schließen. Dasselbe Prinzip, aus welchem die ganze uns umgebende Natur hervorgegangen, zeigt sich unter andern auch in uns, bey der Hervorbringung jener Traum- und Natur-Bilderwelt thätig, obgleich gerade diese Thätigkeitsäußerung, in dem jetzigen Zustande nur ein sehr untergeordnetes Geschäft der Seele ist.“ In: Schubert (1814), S. 29–30.

⁴⁵⁴ Kremer (1999b), S. 198.

Das automatische Schreiben des Studenten spielt auf die Selbst-Metamorphose des romantischen Dichters in poetische Schrift an, und diese wiederum auf die Verwandlung in alchemistischen Praktiken. Der Körper des romantischen Schreibers findet sich in der Schrift wieder, und zwar nicht im Sinne einer Repräsentation, sondern als Teil des Textes in einem anderen Zustand.⁴⁵⁵ Weil Anselmus sich selbst in eine phantastische Existenz hineinschreiben soll, muss der Chemiker ihm höchste Sorgfalt bei der Arbeit auferlegen. Das Original darf nicht beschädigt oder beschmutzt werden, denn es korrespondiert mit der poetischen Seite des Schreibers.⁴⁵⁶ Aus diesem Grund wird der Student vor Tintenflecken und falschen Strichen ausdrücklich gewarnt: „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, denn es ist ein zorniger Mann.“ (SW 2/1, S. 242.) Eines Tages wird dem Schreiber der Eintritt in den blauen Saal des magischen Schriftlaboratoriums, ins Palmzimmer, ermöglicht, in dessen Mitte er einst den goldenen Topf erblickt hatte. An der gleichen Stelle steht jedoch ein Schreibtisch und Lehnstuhl. Lindhorst verschärft die Warnung und bereitet den Studenten auf eine besondere Arbeit vor.

»Lieber Hr. Anselmus, [...] Sie werden [...] künftig hier arbeiten, aber ich muß Ihnen die größte Vorsicht und Aufmerksamkeit empfehlen; ein falscher Strich, oder was der Himmel verhüten möge, ein Tintenfleck auf das Original gespritzt stürzt Sie ins Unglück.« – Anselmus bemerkte, daß aus den goldnen Stämmen der Palmbäume kleine smaragdgrüne Blätter herausragten; eins dieser Blätter erfaßte der Archivarius und Anselmus wurde gewahr, daß das Blatt eigentlich in einer Pergamentrolle bestand, die der Archivarius aufwickelte und vor ihm auf den Tisch breitete. Anselmus wunderte sich nicht wenig über die seltsam verschlungenen Zeichen, und bei dem Anblick der vielen Pünktchen, Striche und leichten Züge und Schnörkel, die bald Pflanzen, bald Moose, bald Tiergestalten nachzuahnen schienen, wollte ihm beinahe der Mut sinken Alles so genau nachmalen zu können. Er geriet darüber in tiefe Gedanken. (SW 2/1, S. 285–286.)

⁴⁵⁵ Ebd., S. 198–199.

⁴⁵⁶ Ebd., S. 199.

Das erwähnte Pergament scheint ein smaragdgrünes Blatt, eine wahrhaftige „*tabula smaragdina*“ zu sein und enthält die Schrift der Natur, wobei die verschnörkelten Schriftzüge wie Hieroglyphen eines Naturgeistes erscheinen. Der Gedanke einer in der Natur verborgenen hieroglyphischen Offenbarung und des Buches der Natur stammt von Paracelsus und Jakob Böhme und erfreute sich bei Gotthilf Heinrich von Schubert und in den Kreisen der Romantiker einer besonderen Beliebtheit und fand einen fruchtbaren Boden.⁴⁵⁷ So schreibt beispielsweise Novalis in seinem Werk *Die Lehrlinge zu Sais* über diese Wunderschrift:

Mannigfache Wege gehen die Menschen. Wer sie verfolgt und vergleicht, wird wunderliche Figuren entstehen sehn; Figuren, die zu jener großen Chifferschrift zu gehören scheinen, die man überall, auf Flügeln, Eierschalen, in Wolken, im Schnee, in Kristallen und in Steinbildungen, auf gefrierenden Wassern, im Innern und Äußern der Gebirge, der Pflanzen, der Tiere, der Menschen, in den Lichtern des Himmels, auf berührten und gestrichenen Scheiben von Pech und Glas, in den Feilspänen um den Magnet her und sonderbaren Konjunktionen des Zufalls erblickt. In ihnen ahndet man den Schlüssel dieser Wunderschrift, die Sprachlehre derselben; allein die Ahndung will sich selbst in keine feste Formen fügen und scheint kein höherer Schlüssel werden zu wollen. (NSW, Bd. I., S. 79.)

Die Offenbarung der Natur scheint bei Novalis – wie auch in der Theosophie von Böhme, in der paracelsischen Elementargeisterlehre, in Fouqués *Undine* und Tiecks *Runenberg* bzw. in seiner Schrift *Der blonde Eckbert* – mit der Gestalt einer Frau zusammenzuhängen. Vor diesem Hintergrund erscheint der Trost Lindhorsts, durch den er Anselmus mit dem Hinweis auf Serpentinias Hilfe ermutigt, auch nicht besonders überraschend.⁴⁵⁸

Zuweilen war es auch, als rauschten im leisen Rühren die smaragdnen Blätter der Palmbäume und als strahlten dann die holden Krystallklänge, welche Anselmus an jenem verhängnisvollem Himmelfahrtstage unter dem Holunderbusch hörte, durch das Zimmer. Der Student Anselmus wunderbar gestärkt durch dies Tönen und Leuchten richtete immer fester und fester Sinn und Gedanken auf die Überschrift der Pergamentrolle, und bald fühlte

⁴⁵⁷ Vgl. Jaffé (1978), S. 152–153.

⁴⁵⁸ Vgl. ebd., S. 155.

er wie aus dem Innersten heraus, daß die Zeichen nichts anders bedeuten könnten als die Worte: Von der Vermählung des Salamanders mit der grünen Schlange. – Da ertönte ein starker Dreiklang heller Krystallglocken – [...] »Serpentina! holde Serpentina!« rief Anselmus wie im Wahnsinn des höchsten Entzückens, denn so wie er schärfer hinblickte, da war es ja ein liebliches herrliches Mädchen, die mit den dunkelblauen Augen wie sie in seinem Innern lebten, voll unaussprechlichen Sehnsucht ihn anschauend ihm entgegenschwebte. [...] Sie setzte sich neben dem Anselmus auf denselben Stuhl ihn mit dem Arm umschlingend und an sich drückend, so daß er den Hauch, der von ihren Lippen strömte, die elektrische Wärme ihres Körpers fühlte. [...] Dem Anselmus war es, als sei er von der holden lieblichen Gestalt so ganz und gar umschlungen und umwunden, daß er sich nur mit ihr regen und bewegen könne und als sei es nur der Schlag ihres Pulses, der durch seine Fibern und Nerven zitterte; er horchte auf jedes ihrer Worte, das bis in sein Innerstes hinein erklang, und wie ein leuchtender Strahl die Wonne des Himmels in ihm entzündete. (SW 2/1, S. 287–288.)

Der Leser erfährt später, dass das mit der Hieroglyphenschrift bedeckte Blatt die Geschichte über Atlantis enthält. Das wunderbare Land spiegele sich gleichzeitig auch in dem goldenen Topf, auf dessen Stelle – im Mittelpunkt des blauen Raumes – diesmal das grüne Blatt steht. Der gleiche Geist, der sich in der Chiffreschrift, in Moosen, Pflanzen und Tieren des grünen Blattes ausdrückt, taucht auch im Spiegel des goldenen Gefäßes auf, das laut Jaffé die Bilder der menschlichen Seele symbolisiert.⁴⁵⁹ Deshalb fühlt Anselmus die entzifferte Überschrift, „wie aus dem Innersten heraus“, aus seiner Seele aufsteigen.⁴⁶⁰ Demzufolge schreibt der junge Mann sich selbst in Poesie – wie im Prozess einer umgekehrten Verkörperung wird er zur Schrift –, und aus dieser Hinsicht wird die Strenge, mit der Lindhorst die Schrift unter Schutzvorkehrungen stellt, verständlich. Während des poetischen Schreibens verändert und überwindet er seine Körperlichkeit und wechselt in eine imaginäre Welt.⁴⁶¹ Im Hintergrund dieses Motivs verstecken sich die unterschiedlichsten hermetischen Traditionen und Gedanken über die Sublimation des Körpers im spirituellen und imaginären Raum. Die „Himmelfahrt“ des Studenten

⁴⁵⁹ Ebd., S. 156.

⁴⁶⁰ Ebd.

⁴⁶¹ Kremer (1999b), S. 199.

Anselmus zeigt eindeutige und detaillierte Beziehungen zur Alchemie auf, indem seine Metamorphose die Vorstellungen der alchemistischen Transmutation des Körpers und der Verwandlung des Grundstoffes zu Gold abbildet.⁴⁶² Der Text beginnt nicht zufällig am Himmelfahrtstag, denn Hoffmann bezieht die „platonische und christliche Vorstellung der Schrift als Pneuma“⁴⁶³ auf die Transsubstantiation der Hostie und des Weines in der religiösen Eucharistie, wobei diese Lehre der katholischen Kirche eine Beeinflussung der Alchemie zu sein scheint.

Die verschiedenen Konzepte der Naturschrift werden bei Hoffmann mit alchemistischen Motiven bereichert und mit den jüdischen und vor allem kabbalistischen Sprachvorstellungen verknüpft. Diese Verknüpfung von Naturphilosophie und Schriftspekulation ist bei Jakob Böhme vorgeprägt, obwohl aus jüdischer Sicht eine Verbindung von Schrift- und Naturschriftkonzepten als ein unmöglicher Versuch erscheint, weil beide Theorien sich strikt ausschließen. Die jüdische Tradition lässt keinen Platz für ein separates Naturbuch oder für Bilder neben den hebräischen Schriftzeichen.⁴⁶⁴ Eine Kontamination der Natur- und Schriftspekulation erscheint jedoch in der Theosophie von Böhme, in der christlich-religiösen Kabbala-Rezeption der Renaissance bei Johannes Reuchlin oder bei Agrippa von Nettesheim und in der romantischen Ästhetik. Diese Verknüpfung von Ästhetik und Kabbala konnte schon in den frühromantischen Schriften und in der Programmatik Friedrich Schlegels und Novalis' Fuß fassen, wobei eine Analogie zwischen der romantischen Imagination und der Sprachmagie der Kabbala aufgestellt wird. Schlegel schreibt in seinen *Literarischen Notizen* im Jahr 1800 kategorisch: „Die wahre Aesthetik ist die Kabbala.“⁴⁶⁵ Novalis bezieht das romantische Projekt auch auf die Kabbala, indem er über die literarische Wiederherstellung der verlorenen ursprachlichen Identität von Zeichen und Bezeichnetem schreibt, wobei diese „Sympathie“ der Beiden „[e]ine der Grundideen der Kabbalistik“ ist. (NSW, Bd. III., S. 266.)

Hoffmann verfügte über einen vielfach vermittelten Bezug zur Kabbala, die bei ihm nur als eine unter zahlreichen magisch-hermetischen Traditionen erscheint und einem ästhetischen Interesse untergeordnet

⁴⁶² Vgl. ebd., S. 200.

⁴⁶³ Kremer (1997), S. 76.

⁴⁶⁴ Assmann (1994), S. 33. Zitiert nach Kremer (1999b), S. 200.

⁴⁶⁵ Friedrich Schlegel: *Literarische Notizen 1797–1801*. Eingeleitet und kommentiert. Hrsg. v. Hans Eichner. Frankfurt am Main 1980, S. 201. Vgl. Kremer (1999b), S. 201.

wird. Im Fokus der romantischen Kabbala-Rezeption steht ein neues Verhältnis zur Sprache, wobei „die mystische Sprachlehre der Kabbala als Paradigma der poetischen Sprache und der Ästhetik“ interpretiert wird.⁴⁶⁶ Die romantische Literatur versteht – anhand der kabbalistischen Sprachtheorie – poetische Schöpfung als Selbst-Transformation des Dichters in eine schriftliche Lebensform und Existenz. Die Funktion des Namens erhält dabei eine besondere Bedeutung, wie es in der vorgestellten Ursprache charakteristisch war.⁴⁶⁷ So bekommen in den romantischen Werken die Helden sprechende Namen, aus denen sich das Wesen und die Geschichte der Protagonisten ablesen lassen. Die Benennungen erfüllen auch bei Hoffmann eine wichtige Rolle, wie beispielsweise der Name des ungeschickten Studenten. Anselmus bedeutet nämlich Gottheit und Schütz(hut), wobei seine Gottheit mit seiner Himmelfahrt zusammenhängt und ihn gleichzeitig vor seinem Unglück und vor den ständigen Unfällen schützt. Hoffmann benannte seinen Helden nicht zufällig mit diesem Namen. Anselmus war der Namensheilige am Geburtstag seiner Geliebten, Julia Marc, demzufolge steht dieser linkische Mann in einer engen Beziehung zum eigenen Erlebnis seines Herzens.⁴⁶⁸ Anhand eines Gerüchts war das Leben des Anselmus von Canterbury mit unglücklichen Szenen und Geschichten erfüllt – wie auch der Student in seinen bitteren Erinnerungen von seinem Elend und Jammer erzählt.

Wahr ist es doch, ich bin zu allem möglichen Kreuz und Elend geboren! – Daß ich niemals Bohnen-König geworden, daß ich im Paar oder Unpaar immer falsch geraten, daß mein Butterbrod immer auf die fette Seite gefallen; von allem diesen Jammer will ich gar nicht reden; aber, ist es nicht ein schreckliches Verhängnis, daß ich, als ich denn doch nun dem Satan zum Trotz Student geworden war, ein Kümmeltürke sein und bleiben mußte? [...] Bin ich denn ein einziges mal ins Kollegium oder wo man mich sonst hin geschieden, zu rechter Zeit gekommen? [...] (SW 2/1, S. 231–232.)

Der Name des Archivarius Lindhorst enthält einen Hinweis auf die Alchemie, indem *Lindhorst* etymologisch über *Lindwurm* auf das

⁴⁶⁶ Andreas Kilcher: Der Sprachmythos der Kabbala und die ästhetische Moderne. In: *Poetica* 25 (1993), S. 247f. Zitiert nach Kremer (1999b), S. 201.

⁴⁶⁷ Kremer (1999b), S. 201–202.

⁴⁶⁸ Vgl. Jaffé (1978), S. 66.

altnordische Wort *linnr* 'Schlange, Drache' zurückgeführt werden kann. Der Begriff *Horst* scheint eine Bezeichnung für ein Raubvogelnest zu sein. Somit ergibt die Verbindung von *Lind* und *Horst* ein Schlangen- bzw. Drachennest.⁴⁶⁹ Laut Jaffé bezeichnet *Horst* ein Gestrüch, folgenderweise sei *Lindhorst* das 'Schlangengestrüch' oder der Schlangenzaun, in welchem – wie im Holunderbaum – die Schlangen hausen.⁴⁷⁰ Die Schlange und besonders der geflügelte Drache weisen auf die alchemistische Verbindung der Elemente und ihre Verwandlung zu einem höheren Prinzip hin.⁴⁷¹

Serpentinas Name lässt sich ebenso mit der Alchemie verbinden, da der Ausdruck *Serpentine* ein alchemistisches Gefäß bedeutet. In den letzten Worten der vierten Vigilie findet der Leser eine beiläufige, aber bedeutungsvolle Bemerkung zum Namen *Serpentina*, nachdem sich der Archivarius in Gestalt eines weißgrauen Geiers – ein Symbol des Totenvogels – hoch in die Lüfte erhoben hatte.

[...] »denn ich sehe und fühle nun wohl, daß alle die fremden Gestalten aus einer fernen wundervollen Welt, die ich sonst nur in ganz besonderen merkwürdigen Träumen schaute, jetzt in mein waches reges Leben geschritten sind und ihr Spiel mit mir treiben. – Dem sei aber wie ihm wolle! – Du lebst und glühst in meiner Brust, holde liebliche *Serpentina*, nur du kannst die unendliche Sehnsucht stillen, die mein Innerstes zerreißt. – Ach, wann werde ich in dein holdseliges Auge blicken – liebe, liebe *Serpentina*!« – – So rief der Student *Anselmus* ganz laut. – »Das ist ein schnöder unchristlicher Name« murmelte eine Baßstimme neben ihm, die einem heimkehrenden Spaziergänger gehörte. (SW 2/1, S. 258.)⁴⁷²

Nicht nur ihr Name ist unchristlich, sondern *Serpentina* als Gestalt steht im Märchen für den alten heidnischen Baumgeist und zeigt auch eine Verknüpfung mit der bösen Versucherin und mit der Schlange in der Schöpfungsgeschichte auf.⁴⁷³ Auch die Vaterfigur des *Lindhorst* als Zauberer, der über magische Verwandlungskünste verfügt, wurzelt im Heidentum. In seinem Besitz finden sich ein geheimnisvoller *Smaragdring*

⁴⁶⁹ Kremer (1999b), S. 202.

⁴⁷⁰ Jaffé (1978), S. 87.

⁴⁷¹ Kremer (1999b), S. 202.

⁴⁷² Vgl. auch Jaffé (1978), S. 100.

⁴⁷³ Ebd., S. 101.

und ein Zauberspiegel, in dem Anselmus die drei Schlänglein erblicken kann.⁴⁷⁴ Die Farbe des Smaragdringes ruft die smaragdene Tafel, die „*tabula smaragdina*“ des Hermes Trismegistos in Erinnerung.⁴⁷⁵ Die *Tabula Smaragdina* ist ein historisch bedeutsamer alchemistischer Text und enthielt die bedeutendsten Lehren der frühen Alchemie. Der Text, der bis in die arabische Alchemie des 8–12. Jahrhunderts oder sogar bis in die griechische Zeit zurückgeht, wurde angeblich auf einer Smaragdtafel aufgezeichnet in einem Grab des Hermes Trismegistos gefunden. Im Mittelalter wurde er mit zahlreichen Interpretationen versehen.⁴⁷⁶

Die grüne Farbe des Steines und des grün-goldenen Schlängleins bzw. der Flämmchen weist auf die Farbe eines Naturgeistes hin, der im Heidentum und in der animischen Welterklärung noch bekannt war.⁴⁷⁷ Eine Erklärung über die symbolische Bedeutung des Grünen bietet Jakob Böhme in seinen *Tafeln von den drei Prinzipien göttlicher Offenbarung*, indem er die grüne Farbe dem „Lichte der Natur“ zuordnet. Das Grün ist hier der zweiten Tafel „Macrocosmos“ zugeordnet und steht, wie auch das Kupfer und die „irdische oder viehische Liebe“ in der Rubrik „Licht der Natur“.⁴⁷⁸ Die grüne Farbe erscheint bei Novalis als der „geheimnisvolle Teppich der Liebe“, der über „die ganze trockene Welt gezogen ist“ (NSW, Bd. I., S. 329.). Bei Hoffmann findet sich auch eine Stelle in seinem als Fragment überliefertem Werk *Die Genesung*, in welchem sich der alte Onkel Sigfried einbildete, dass die Natur aus Zorn über den Leichtsinns der Menschen ihnen ihre grüne Farbe entzieht: „die Natur, erzürnt über den Leichtsinns der Menschen, die ihre tiefere Erkenntnis verschmähten, die ihre wunderbaren, geheimnisvollen Arbeiten nur für ein reges Spiel zu kindischer Lust auf dem armseligen Tummelplatz ihrer Lüste hielten, habe ihnen zur Strafe das Grün genommen“.⁴⁷⁹ Als der alte Mann

⁴⁷⁴ In Bamberg kommt das Motiv der grünen Schlänglein in den Wandgemälden beim Rathaus und an der Gewölbedecke im Gebäude von Sankt Getreu vor.

⁴⁷⁵ Jaffé (1978), S. 102.

⁴⁷⁶ J. Ruska: *Tabula Smaragdina*. Heidelberg 1926. Zitiert nach Jaffé (1978), S. 102.

⁴⁷⁷ Jaffé (1978), S. 102–103.

⁴⁷⁸ Jakob Böhme: *Werke*. Bd. VI., Leipzig 1843, S. 651. („Tafeln von den drei Prinzipien göttlicher Offenbarung“) Zitiert nach Jaffé (1978), S. 103.

⁴⁷⁹ E. T. A. Hoffmann: *Die Genesung*. In: E. T. A. Hoffmann: *Späte Werke*. Nach dem Text der Erstdrucke, unter Hinzuziehung der Ausgaben von Carl Georg von Maasen, Georg Ellinger und Hans von Müller (Meister Floh), mit einem Nachwort von Walter-Müller Seidel und Anmerkungen von Wulf Segebrect. Mit den Illustrationen von Theodor Hosemann zur ersten Gesamtausgabe von 1844/45 sowie 8 Illustrationen nach Callot und zwei Kupfern zum Erstdruck der „Irrungen“. München 1969, S. 628.

schließlich aus seinem Wahn geheilt ist, ruft er das Grün als Naturgöttin an: „Oh! Grün, Grün! mein mütterliches Grün! Nein, ich allein war es, der trostlos vor dem Throne des Höchsten lag – nie hast du der Menschheit gezürnt! Nimm mich auf in deine Arme!“⁴⁸⁰ In dieser Schrift zeigt Hoffmann einen Zusammenhang zwischen dem Grün und dem geheimnisvollen tieferen Leben in der Natur auf und gleichzeitig auch ein religiöses Problem, das auch in seinem Werk *Der goldne Topf* anklingt. Anselmus steht in ständigem Kampf mit den Mächten alter heidnischen Naturgeister sowie der mit alchemistischen Elementen erfüllten Magie, die ihr Spiel mit ihm treiben.

Dieser Konflikt zwischen den heidnischen Götter und zwischen dem Gott der Bibel und des Christentums ist eigentlich eine jahrtausendalte Konfrontation, worüber die Heilige Schrift detailliert berichtet – im Alten wie auch im Neuen Testament.⁴⁸¹ In seinem ersten Brief an die Römer beschreibt Paulus die richtige Sichtweise über die Rolle der Natur, indem er behauptet, dass die Kraft und Göttlichkeit Gottes in dem Gemachten, in seiner Schöpfung erkannt werden kann. Die präzise Erschaffung der Welt, die Naturgesetze, die Planeten und die kreativen Schöpfungen der Natur verkünden, dass sie von einer weisen Person, von Gott geschaffen sind. Aber sowohl eine Naturreligion und die Verherrlichung bzw. Anbetung der Natur und Schöpfungen, als auch eine animische und pantheistische Naturspekulation lehnt er streng ab, indem er behauptet, dass die Verfinsterung des menschlichen Herzens und die schrecklichsten Taten der Menschen aus dem Verlassen der Verherrlichung und Danksagung Gottes abzuleiten sind.

Denn es wird offenbart Gottes Zorn vom Himmel her über alle Gottlosigkeit und Ungerechtigkeit der Menschen, die die Wahrheit in Ungerechtigkeit besitzen [O. niederhalten, unterdrücken], weil das von Gott Erkennbare unter [in] ihnen offenbar ist, denn Gott hat es ihnen offenbart – denn das Unsichtbare von ihm wird geschaut, sowohl seine ewige Kraft als auch seine Göttlichkeit, die von Erschaffung der Welt an in dem Gemachten wahrgenommen [erkannt, begriffen] werden –, damit sie ohne Entschuldigung seien, weil sie, Gott kennend, ihn weder als Gott verherrlichten noch ihm Dank darbrachten, sondern in ihren Überlegungen in Torheit [Nichtigkeit] verfielen und ihr unverständiges Herz

⁴⁸⁰ Ebd., S. 632. Vgl. auch Jaffé (1978), S. 103.

⁴⁸¹ Vgl. II. Mose 20: 3–4, 22–23.; Jeremia 3: 6, 9, 12, 13, 17, 22–25; 4: 1–2.

verfinstert wurde. Indem sie sich für Weise ausgaben, sind sie zu Toren geworden und haben die Herrlichkeit des unverweslichen [unvergänglichen] Gottes verwandelt in das Gleichnis [die Gleichheit] eines Bildes von einem verweslichen Menschen und von Vögeln und von vierfüßigen und kriechenden Tieren. [...].⁴⁸²

Die Verehrung von kriechenden Tieren, wie Schlange und Salamander, steht ganz am Ende der aufgereihten Liste, bei Hoffmann erlangen sie jedoch als transzendente Geisterfürsten Verehrung im Rahmen einer romantischen Naturreligion.

3. 6. Naturreligion im blauen Palmbaumzimmer

In der Romantik wurde die religiöse Buntheit – vor allem durch die Wirkung von Paracelsus, Böhme, Schelling und Schubert – mit einer Naturreligion und mit dem Buch der Natur als Gottes Offenbarung bereichert. In den esoterischen Lehren wird im Allgemeinen versucht, verborgene Ähnlichkeiten zu entdecken und nachzuweisen, demzufolge wurden die naturreligiösen Vorstellungen mit kabbalistischen Schriftspekulationen kombiniert. Anhand dieser Spekulationen würden die Natur und das ganze Universum über eine sprachliche Signatur verfügen, die alles mit allem vergleichbar erscheinen lässt. Gesteine im Inneren der Erde korrespondierten mit Pflanzen, Tieren und Himmelsstrukturen, weil in ihnen eine einheitliche Schrift verborgen sei, der ursprünglich eine welterschöpfende Kraft zugeschrieben wurde.⁴⁸³ So spekuliert beispielsweise Paracelsus in seinem *Astronomia Magna*: „Wir menschen auf erden erfahren alles das, so in bergen ligt durch die eußern zeichen und gleichnus, auch der gleichen alle eigenschaften in kreutern und alles das in den steinen ist und nichts ist in der tiefe des mers, in der höhe des firmanments, der mensch mag es erkennen. kein berg, kein fels ist so dick nicht, das er das möge verhalten und verbergen, das in im ist und dem menschen nicht offenbar werde. das alles kommt durch sein signatum signum.“⁴⁸⁴ Über die sprachliche Zeichenstruktur des Buches der Natur berichtet auch

⁴⁸² Römer 1: 18–28.

⁴⁸³ Vgl. Kremer (1997), S. 72.

⁴⁸⁴ Paracelsus: *Astronomia Magna*. In: Paracelsus: Sämtliche Werke. Abt. 1. Medizinische, naturwissenschaftliche und philosophische Schriften, Bd. 12: *Astronomia magna* oder die ganze *Philosophia sagax* der grossen und kleinen Welt samt Beiwerk. Hrsg. v. Karl Sudhoff. München, Berlin 1929, S. 174f. Zitiert nach Kremer (1999b), S. 203.

Schubert in seinem Werk *Die Symbolik des Traumes*: „Wenn die Natur ein Wort der ewigen Weisheit, eine Offenbarung derselben an den Menschen ist, so muß auch diese Offenbarung von demselben Inhalt seyn, wie die mit Buchstaben geschriebene, durch Menschen geschehene. Denn daß auch das Buch der Natur zunächst bloß für den Menschen geschrieben sey, leidet keinen Zweifel, da er das einzige Wesen der uns sichtbaren Welt ist, welches von Natur den Schlüssel zu jener Hieroglyphensprache besitzt.“⁴⁸⁵ Der hier erwähnte Offenbarungscharakter der Natur wird jedoch anders verstanden als es bei Paulus der Fall ist. Bei Schubert handelt es sich um verborgene Äquivalenzen, weil die schöpferische Fähigkeit der göttlichen Schrift nach dem Sündenfall verloren gegangen sei. Nach Babel sei allenfalls diese Kraft noch im Hebräischen in Resten archiviert. Aus diesem Grund wurde einerseits durch kabbalistische Spekulationen diese göttliche Namensprache erstrebt, andererseits wurde diese Ursprache auch innerhalb der romantischen Poesie zum Ziel gesetzt.⁴⁸⁶

Das romantische Interesse an Sprache wurde anhand der Forschungen Herders mit entwicklungsgeschichtlichen Gedanken verbunden. Diese Denkweise führte zu einer etymologischen Sprachforschung, in deren Rahmen die Sprache als unbewusstes und allumfassendes kulturelles Archiv betrachtet wurde. Die etymologischen Untersuchungen sahen Friedrich Schlegel, Jakob und Wilhelm Grimm, Georg Friedrich Creuzer, Franz Bopp und Johann Arnold Kanne im Zusammenhang mit der Suche nach einer Ursprache, die zunächst in der hebräischen, dann in ägyptischen und in der indischen Sprache gefunden wurde.⁴⁸⁷ Kanne behauptete in seiner Schrift *Erste Urkunden der Geschichte oder Allgemeine Mythologie* (1808), dass sich die sogenannte Ursprache in der jüdisch-christlichen Tradition befinde. Diese Ursprache bestehe nur aus Namen, wobei eine vollständige Identität zwischen Zeichen und Bezeichnetem zu beobachten ist, demzufolge bringt das Zeichen die Welt zuallererst als Welt der Dinge hervor. Seine Schlussfolgerungen zeigen auch Spuren von magisch-kabbalistischen Vorstellungen, da er seine Logogonie mit Kosmogonie verknüpft.⁴⁸⁸ Nach Kannes Meinung ist die Ursprache rein poetischen Charakters und hat weltschöpferische Kraft. Seine Behauptung,

⁴⁸⁵ Schubert (1814), S. 36. Vgl. Kremer (1999b), S. 204.

⁴⁸⁶ Kremer (1999b), S. 204.

⁴⁸⁷ Ebd.

⁴⁸⁸ Ebd., S. 204–205. Vgl. Dieter Schrey: *Mythos und Geschichte bei Johann Arnold Kanne und in der romantischen Mythologie*. Tübingen 1969, S. 192.

dass der Schöpfungsvorgang mithin ein sprachlicher Akt ist, lässt sich mit der Bibel vereinbaren.⁴⁸⁹

Die romantische Poesie versteht sich als neue Weltschöpfung, die imaginäre Welten anbieten kann. Schon Walter Benjamin hat festgestellt, dass romantische Poesie versuchte, die verlorene Namensprache wiederherzustellen. Im Rahmen dieses Versuchs ist in der Schrift jedes einzelne Wort mit Bedeutung aufgeladen und darf nicht verändert werden.⁴⁹⁰ Diesem Sprachverständnis zufolge kann ein falsch geschriebenes oder beschädigtes Wort die Welt zerstören, deshalb schreibt die Kabbala – entsprechend der Schöpfungskraft der Schrift – vor, wie man mit ihr umgehen muss.⁴⁹¹

In der Forschung hat man sich darüber gewundert, warum Hoffmann in seinem romantischen Märchen einen Schreiber präsentiert, der nur bestimmte Schriften einfach abschreiben muss, statt selbst zu dichten und zu schaffen. Das bloße Abschreiben sei eigentlich mit den Prinzipien romantischer Ästhetik nicht vereinbar. Johannes Harnischfeger schreibt: „Statt die Bedingungen der dichterischen Tätigkeit zu reflektieren und sie transparent zu machen, wiederholt Anselmus einfach nur, was in einer fernen Vergangenheit, von wem auch immer, in seiner Seele niedergeschrieben wurde.“⁴⁹² Seiner Meinung nach lassen sich die Erfahrungen, die Anselmus „beim Kopieren der Manuskripte macht, nicht mit den Kategorien der romantischen Ästhetik erfassen“.⁴⁹³ Die Aufgabe, die medialen Bedingungen der Poesie zu reflektieren, übernimmt Hoffmann in diesem wie auch in anderen Texten selbst. Die präzise Abschrift einer Vorlage – wie im Fall des Romans *Lebensansichten des Katers Murr* – sprengt die Grenzen der romantischen Ästhetik nicht. Neben dem geläufigen Originalitätsanspruch muss aber auch schon für die Romantik in Anspruch genommen werden, was man heute Intertextualität nennt. Die Romantik ist wahrscheinlich die erste Bewegung, die die Textverarbeitung der gesamten Schriftradition und die Verwendung früherer Texte

⁴⁸⁹ Kremer (1999b), S. 205.

⁴⁹⁰ Ebd., S. 206

⁴⁹¹ Ebd.

⁴⁹² Johannes Harnischfeger: Die Hieroglyphen der inneren Welt. Romantikkritik bei E. T. A. Hoffmann. Opladen 1988, S. 352.

⁴⁹³ Ebd.

als Quelle zum Ziel hält und diesen Vorgang immer auch selbst reflektiert und zum Ereignis des Textes werden lässt.⁴⁹⁴

Anhand der kabbalistischen und alchemistischen Vorschriften wird deutlich, warum der Schreiber sich unbedingt an die Vorschriften und an die Tradition halten muss und keinen Fehler begehen darf. Die alchemistischen Experimentalvorschriften sind besonders kompliziert, und es genügt nur ein kleiner Fehler, um unvorhersehbare Folgen hervorrufen zu können. Die Alchimisten sind sich darüber einig, dass ihre Arbeit sorgfältiger Vorbereitung bedarf und außerordentlich schwierig ist, wie auch Hoffmann die Schreibearbeit Anselmus als eine „mühevoll“ und „gefährliche Arbeit“ bezeichnet.⁴⁹⁵ Michel Butor entdeckte eine Regel in der Alchemie, nach der diese ihren Adepten immer als eine Tradition erschienen ist. „[...] Es gibt keinen klassischen alchemistischen Text, in dem der Verfasser uns erklärt, daß er selbst alles entdeckt habe. Er behauptet immer, daß er nur das wiederhole oder allenfalls vervollkomme, was andere vor ihm gemacht haben. [...] Das 'große Werk' [...] gleicht weniger einer originalen Kunstschöpfung als vielmehr einer kunstreichen und ausgeklügelten Rekonstruktion, die sehr sorgfältig mit Hilfe von Bruchstücken vorgenommen wurde, die man aus dem Ausgrabungsfeld, das die früheren Texte darstellen, zutage gefördert hatte.“⁴⁹⁶

Dieser Aspekt trifft auch auf die Kabbala zu. Die Warnung des Lehrers Ismael an Rabbi Meir im zweiten Jahrhundert ermahnt zur Sorgfalt beim Abschreiben der Tora und klingt dem Leser aus dem Märchen *Der goldne Topf* bekannt: „Als ich bei Rabbi Akiba lernte, pflegte ich Vitriol in die Tinte zu tun, und er sagte nichts. Als ich aber zu Rabbi Ismael kam, fragte er mich: Mein Sohn, was ist deine Beschäftigung? Ich erwiderte ihm: Ich bin [Tora-] Schreiber. Da sprach er zu mir: Mein Sohn sei vorsichtig bei deiner Arbeit, denn sie ist eine Gottesarbeit; wenn du nur einen Buchstaben ausläßt oder einen Buchstaben zu viel schreibst, zerstörst du die ganze Welt [...].“⁴⁹⁷ Dieses Zitat bei Nachmanides (Moses ben Nachman, einer der hervorragendsten frühen Kabbalisten um das Jahr 1200) zeigt unverkennbar den Einfluss einer magischen Tradition. Anhand einer esoterischen Auffassung des Aufbaus der Tora lässt sich erklären, warum die

⁴⁹⁴ Kremer (1999a), S. 37.

⁴⁹⁵ Ebd.

⁴⁹⁶ Michel Butor: *Die Alchemie und ihre Sprache*. Frankfurt am Main 1990, S. 16–17.

⁴⁹⁷ Gershom Scholem: *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*. Frankfurt am Main 1973, S. 58. Vgl. Kremer (1999b), S. 207.

größte Sorgfalt auf die Art der Schreibung der Torarollen gelegt werden muss. Da jeder einzelne Buchstabe zählt, wird eine Torarolle für den synagogalen Gebrauch unbrauchbar, wenn ein Buchstabe zu viel oder zu wenig geschrieben wird.⁴⁹⁸ Der Linie mehrerer kabbalistischer Gedankengänge entspricht auch der Gedanke, dass die Tora ein lebender Organismus sei. Wie es im Körper Glieder, Organe und Gelenke gibt, so stehe es scheinbar auch mit der Tora.⁴⁹⁹ An einer anderen Stelle findet man eine Anspielung auf eine magische Versprachlichung des Körpers, indem im Rahmen eines animistischen Sprachexperimentes die Transsubstantiation des Leibes in Sprache dargestellt wird.⁵⁰⁰

Abulafia warnt daher mehrfach vor den nicht nur geistigen, sondern geradezu auch körperlichen Gefahren, die mit unmethodischen Meditationsübungen und dergleichen verbunden sind. Wenn man die Buchstaben zusammensetzt, von denen jeder nach dem Buch Jezira einem bestimmten Gliede des Körpers zugeordnet ist, so muß man sich sehr, sehr vorsehen, keinen Konsonanten und Vokal von seinem Ort zu verändern, denn wenn er sich beim Lesen des Buchstabens, der über ein bestimmtes Glied regiert, irrt, so kann jedes Glied losgerissen werden und seinen Platz vertauschen oder seine Natur sofort ändern und eine andere Form erhalten, so daß der Mensch infolgedessen zum Krüppel werden könnte!⁵⁰¹

Anhand dieses Zitats wird es verständlich, dass Anselmus nicht bloß kalligraphischen Unterweisungen folgen muss, sondern hier geht es um sein Leben, um die gefährliche Verwandlung des Leibes in Poesie und in Schrift. Von der Angst vor Zerstörung der Glieder wurde – seinen Tagebuchnotizen zufolge – Hoffmann selber versucht, was im *Magnetiseur* als Albtraum vorkommt. In den Tagebuchblättern berichtet Hoffmann über die kriegerischen Auseinandersetzungen und über die Zerstörung der Kämpfe: „[...] der Leib war ihm aufgreissen, die Gedärme hingen heraus, er fiel todt nieder“.⁵⁰² Ein anderer Eintrag lautet: „Was ich so oft im

⁴⁹⁸ Scholem (1973), S. 57–58.

⁴⁹⁹ Ebd., S. 64–65.

⁵⁰⁰ Kremer (1999b), S. 207.

⁵⁰¹ Gershom Scholem: Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen. Frankfurt am Main 1980, S. 150.

⁵⁰² E. T. A. Hoffmann: Tagebücher. Nach der Ausgabe Hans von Müllers, mit Erläuterungen hrsg. v. Friedrich Schnapp. München 1971, S. 274.

Träume gesehn ist mir erfüllt worden – auf furchtbare Weise – Verstümmelte, zerrissene Menschen!!”⁵⁰³ Zwar wird der Schreiber Anselmus nicht zum Krüppel, sein Fall ins Kristall zeigt jedoch, welche Folgen ein Tintenklecks auf das Original oder ein falscher Strich in der Abschrift haben können. Anstatt seine Verklärung zu vollenden, fällt er in die Körperlichkeit zurück.⁵⁰⁴ Neben Anselmus finden sich auch weitere Delinquenten in gleichen Flaschen eingesperrt, drei Kreuzschüler und zwei Praktikanten, die vermutlich zu den „ein Paar jungen Leuten” gehören, mit denen der Archivarius „vergeblich den Versuch gemacht hat, jene Manuskripte kopieren zu lassen”. (SW 2/1, S. 242.) Damit wird das Erlebnis des Studenten Anselmus in der Flasche nicht als Einzelfall betrachtet, sondern als Symbol eines kollektiven Schicksals.⁵⁰⁵

Louis Claude de Saint Martin berichtet in seinem auf Anregung Franz Baaders von Schubert übersetzten und 1812 herausgegebenen Werk *Vom Geist und Wesen der Dinge* auch über eine kollektive und „allgemeine Erstarrung” der Natur, von der auch die Menschen betroffen sind: „Eben so fühlt er, daß selbst der Mensch, der seit dem ersten Fall so erstarrt und in sich selber zusammengezogen ist, ohne ein Flüssiges seiner Art, oder ohne das Centralwort, längst hinabgestürzt wäre. [...] Der etwas einsichtsvolle Mensch erräth leicht, daß diese allgemeine flüssige Substanz nichts

⁵⁰³ Ebd., S. 222.

⁵⁰⁴ Kremer (1999b), S. 208.

⁵⁰⁵ Dieses Bild widerspiegelt gleichzeitig einige Gedanken der Philosophie Schellings zur intellektuellen Anschauung über die Vorstellungen eines Kerkers der objektiven Welt: „Hier, mein Freund, stehen wir am Princip aller Schwärmerei. Sie entstehen, wenn sie zum System wird, durch nichts anders, als durch die objectivierte intellectuelle Anschauung, dadurch, daß man die Anschauung seiner Selbst für die Anschauung eines Objects außer sich, die Anschauung der inneren intellectuellen Welt für die Anschauung einer übersinnlichen Welt außer sich hält. Diese Täuschung hat sich in allen Schwärmereien der alten Philosophie geoffenbart. Alle Philosophen – selbst die des ältesten Althertums – scheinen wenigstens gefühlt zu haben, daß es einen absoluten Zustand geben müsse, in dem wir, nur uns selbst gegenwärtig, allgenügsam, keiner objectiven Welt bedürftig und eben deßwegen frei von dem Schranken derselben ein höheres Leben leben. Diesen Zustand des intellectuellen Seins hatten sie alle außer sich versetzt. Sie fühlten, daß ihr besseres Selbst unaufhörlich jenem Zustande entgegenstrebe, ohne ihn doch je völlig erreichen zu können. Sie dachten ihn daher als das letzte Ziel, nach dem das Beste in ihnen verlange. Aber, weil sie einmal jenen Zustand außer sich versetzt hatten, konnte sich auch das Streben nach ihm nicht aus sich selbst, sie mußten es objectiv, historisch erklären. Daher die Fiction der alten Philosophie, daß die Seele vor ihrem jetzigen Zustand in jenem seeligen Zustand gelebt habe, aus dem sie erst nachher zur Strafe für vergangene Verbrechen verstoßen und in den Kerker der objectiven Welt eingeschlossen worden sei.” In: SHKA, W3, S. 90–91. In diesem Kerker der objektiven Welt befinden sich die Studenten bei Hoffmann.

anders seyn könne, als das Wort.“⁵⁰⁶ Das Wort bedeutet bei Saint Martin nicht nur das Wort Gottes, sondern der Namen eines individuellen Menschen, der im Sündenfall verlorengegangen ist, deshalb muss jeder danach streben, diesen Namen wiederzufinden. Kremers Ansicht nach ist der Name in diesem Verständnis mit dem schöpferischen Prinzip des Menschen identisch, deshalb wird auch Anselmus davor gewarnt, „sich von der Lektüre seines eigenen Namens ablenken zu lassen“.⁵⁰⁷ Bei Saint Martin erscheint der Mensch selbst als Gottes Buch, deshalb sei die größte „Verirrung des Menschen, wenn er es nicht allein verschmäht, das einzige von Gottes Hand selber geschriebene Buch zu lesen, sondern wenn er selbst, nachdem er durch eigne Schuld in sich alle Züge jener göttlichen Schrift verlöschen lassen, behauptet: jenes Buch sey nie vorhanden gewesen“.⁵⁰⁸ Außer dem Menschen seien auch Himmel, Erde und die himmlischen Kräften – das Buch der Natur – eine sinnliche Offenbarung, wie es bei Saint Martin heißt.

Aber woher wäre dann dem Menschen jenes erhabene Vermögen gekommen?“ – Daher, weil er die heilige Schrift im eigentlichen Sinne, weil er das einzige Buch ist, das Gott gefallen selber zu schreiben und zu publicieren, denn alle die andren Bücher, z. B. Himmel, Erde, die himmlischen Kräfte, welche im ganzen Weltall mächtig walten, die sinnliche Offenbarung aller jener geistigen Geschenke, die seit dem Fall des Menschen auf seiner Wohnstätte verbreitet sind, die verehrtesten Traditionen frommer Menschen, alle diese Bücher, sage ich, hat Gott entweder nur angeordnet oder sie durch andre hervorgebracht. Deshalb ist es denn auch für uns eine so nützliche und empfehlungswürdige Sache, im Menschen unmittelbar zu lesen, als in dem einzigen Buch, wo sich die eigenthümliche Handschrift Gottes findet, in dem Buch, das man die ursprüngliche Tradition Gottes nennen könnte.⁵⁰⁹

⁵⁰⁶ Louis Claude de Saint Martin: Vom Geist und Wesen der Dinge oder philosophische Blicke auf die Natur der Dinge und den Zweck ihres Daseyns, wobei der Mensch überall als die Lösung des Räthsels betracht wird. Aus dem Französischen übersetzt von G. G. Schubert. Leipzig 1812, Theil II, S. 75, 74. Zitiert nach Kremer (1999b), S. 209.

⁵⁰⁷ Kremer (1999b), S. 209.

⁵⁰⁸ Louis Claude de Saint Martin: Vom Geist und Wesen der Dinge oder philosophische Blicke auf die Natur der Dinge und den Zweck ihres Daseyns, wobei der Mensch überall als die Lösung des Räthsels betrachtet wird. Aus dem Französischen übersetzt von G. G. Schubert. Theil I, Leipzig 1811, S. 105.

⁵⁰⁹ Ebd., S. 104–105.

Mit seiner Behauptung, nach der der Mensch selbst die heilige Schrift sei, und diese sogar auch noch nach seinem Sündenfall, vergöttlicht Saint Martin den unerlösten Menschen und will ihn an die Stelle Christi stellen. Anhand der Bibel ist jedoch Jesus Christus das Wort Gottes, das zum Fleisch geworden ist.

Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und das Wort war Gott. Dieses [Er] war im Anfang bei Gott. Alles wurde durch dasselbe [ihn], und ohne dasselbe [ihn] wurde auch nicht eines, das geworden ist. In ihm war Leben, und das Leben war das Licht der Menschen. Und das Licht scheint in der Finsternis, und die Finsternis hat es nicht erfasst. [...] Das war das wahrhaftige Licht, das, in die Welt kommend, jeden Menschen erleuchtet [d. h. jeden Menschen ins Licht stellt]. Er war in der Welt, und die Welt wurde durch ihn, und die Welt kannte ihn nicht. [...] Und das Wort wurde Fleisch und wohnte [zeltete] unter uns (und wir haben seine Herrlichkeit angeschaut, eine Herrlichkeit als eines Eingeborenen [Einzigen, Einzigartigen] vom Vater) voller Gnade und Wahrheit.⁵¹⁰

Bei Saint Martin ist auch der Name jedes individuellen Menschen im Sündenfall verlorengegangen, demzufolge kennt der Mensch eigentlich den Namen nicht, den er führt. Nur mit enormer Anstrengung kann man seinen Namen wiederfinden, da der Name in diesem Verständnis mit dem schöpferischen, poetischen Prinzip eines Menschen identisch sei. Aus diesem Grund verlangt auch Hoffmann von seinem Schüler höchste Konzentration und warnt davor, sich von der Lektüre seines eigenen Namens ablenken zu lassen. Er selbst muss Schrift werden, um zum einzigen Buch zu werden, die eigentümliche Handschrift zu finden, und in sich selbst unmittelbar lesen zu können.⁵¹¹ Im Sinne der Lehre von Saint Martin vollendet Anselmus – wobei die Bedeutung seines Namens: „Gottheit“ auch vielsagend ist – seine Himmelfahrt, indem er zur Schrift wird. Bei Hoffmann ist der Student gleichzeitig sogar der Schreiber seines eigenen Buches und während seiner Schreibpraktiken erhebt er sich selbst zum echten Dichter und zum „göttlichen Wesen“. Mit seiner Selbstergöttlichung und Selbsterlösung wird Anselmus eigentlich zu einer anti-

⁵¹⁰ Johannes 1: 1–5, 8–10, 14.

⁵¹¹ Kremer (1999a), S. 38.

christlichen Gestalt und erfüllt gleichzeitig das Ziel von Schlegel und Novalis, die Mittlerrolle erfüllend eine neue Religion und eine neue Bibel zu schaffen.

Gott erblicken wir nicht, aber überall erblicken wir Göttliches; zunächst und am eigentlichsten jedoch in der Mitte eines sinnvollen Menschen, in der tiefe eines lebendigen Menschenwerks. Die Natur, das Universum kannst du unmittelbar fühlen, unmittelbar denken; nicht also die Gottheit. Nur der Mensch unter Menschen kann göttlich dichten und denken und mit Religion leben. Sich selbst kann niemand auch nur seinem Geiste direkter Mittler sein, weil dieser schlechthin Objekt sein muß, dessen Zentrum der Anschauende außer sich setzt. Man wählt und setzt sich den Mittler, aber man kann sich nur den wählen und setzen, der sich schon als solchen gesetzt hat. Ein Mittler ist derjenige, der Göttliches in sich wahrnimmt [...]. (KFSa, Bd. II., S. 260, [44].)⁵¹²

Dieser Zweck wird auch durch den ersehnten Weg vollendet, nämlich in den Fußstapfen von Jesus und Mohamed. Wie die Fußstapfen von Jesus missverstanden und verfälscht wurden, kann man anhand der Bibel überprüfen: „so viele ihn [der eingeborene Sohn Gottes, Christus] aber aufnahmen, denen gab er das Recht, Kinder Gottes zu werden, denen, die an seinen Namen glauben, die nicht aus Geblüt, noch aus dem Willen des Mannes, sondern aus Gott geboren sind“.⁵¹³ Das von den romantischen Dichtern erstrebte Ziel, Gott ähnlich zu sein, wurde also den Menschen schon in Christus und durch die Aufnahme Christi gegeben und zur Verfügung gestellt. Auch die Himmelfahrt ist nur durch Jesus Christus möglich, denn er sprach zu seinen Jüngern auf die Frage Thomas': „Ich bin der Weg und die Wahrheit und das Leben. Niemand kommt zum Vater als nur durch mich.“⁵¹⁴ Die Fußstapfen Mohameds und des Meisters der Bhogovotgita bekommen demgegenüber bei der Verwandlung des

⁵¹² Vgl. „Ihr staunt über das Zeitalter, über die gärende Riesenkraft, über die Erschütterungen, und wißt nicht welche neue Geburten ihr erwarten sollt. Versteht euch doch und beantwortet euch die Frage, ob wohl etwas in der Menschheit geschehen könne, was nicht seinen Grund in ihr selbst habe. Muß nicht alle Bewegung aus der Mitte kommen, und wo liegt die Mitte? – Die Antwort ist klar, und also deutet auch die Erscheinung auf eine große Auferstehung der Religion, eine allgemeine Metamorphose. Die Religion an sich zwar ist ewig, sich selbst gleich und unveränderlich wie die Gottheit; aber eben darum erscheint sie immer neu gestaltet und verwandelt.“ In: KFSa, Bd. II., S. 261, [50].

⁵¹³ Johannes 1: 12–13.

⁵¹⁴ Johannes 14: 6

Studenten und bei der neuen Religion eine besondere Rolle, indem Anselmus „arabische Zeichen“ (SW 2/1, S. 274.) kopiert und andeutungsweise auch indische Schriften. In der achten Vigilie spielt der Archivarius mit der Erwähnung der „Bhogovotgita“ (SW 2/1, S. 285.) auf das indische Epos an, das Friedrich Schlegel einige Jahre zuvor übersetzt hatte.⁵¹⁵

Diese neue Religion wird auch mit Elementen der Naturreligion vermischt, wobei für das poetische Buch der Natur das Arabische und das Indische wegen ihres hieroglyphischen Ursprung am besten geeignet sind und dem romantischen Interesse am arabischen Ornament entgegenkommen.⁵¹⁶ Dass diese alten arabischen und indischen Manuskripte angeblich eine höhere Wahrheit darstellen könnten, lässt sich teilweise auch aus der Schrift Saint Martins erklären.

Die Bücher waren ursprünglich bestimmt, uns die höheren von uns vergessenen Wahrheiten darzustellen, uns zu ihnen zurückzuführen. Sobald dieser Zweck erreicht war, wurden sie wieder unnütz. Wie aber die Menschen überall das Mittel mit dem Zweck, und umgekehrt verwechseln; so ließen sie sich auch von dem Geist des Irrthums verleiten, jene unendliche Fluth von geschriebenen Unterweisungen hervorzubringen, die ein wahrer Abgrund von Verirrung sind, obgleich sie auch zu einem Beweis für das Daseyn höherer Wahrheiten dienen, welche da, wo jene Masse von Irrthum, durch ihr eignes Gewicht hinabgezogen, sich versenkt, zum Vorschein kommen.⁵¹⁷

In diesem Sinne wird auch die Arbeit von Anselmus bewertet. Nach dem Erlangen seines Zwecks, das Erkennen des höheren Wissens und das Leben in Atlantis, wird seine mühsame Arbeit eigentlich nutzlos, niemand interessiert sich dafür, was mit den Kopien der Manuskripte passierte. Aus der Lehre Saint Martins ergibt sich die späterhin romantische Vorstellung, dass die Sprache der Natur nur als eine Selbsterkenntnis verstehbar ist. Dieses Verständnis der „Natur-Sprache“ sei an den poetischen Lektürevorgang des eigenen, verborgenen Namens gebunden. Jakob Böhme schreibt auch über die „Natur-Sprache“, dass „daraus jedes Ding aus seiner Eigenschaft redet, und sich immer selber offenbart, und

⁵¹⁵ Kremer (1999b), S. 210.

⁵¹⁶ Ebd.

⁵¹⁷ Saint Martin (1811), Theil I., S. 103.

darstellt, wortzu es gut und nütz sey, dann ein iedes Ding offenbaret seine Mutter, die die Essentz und den Willen zur Gestaltnitz also gibt”.⁵¹⁸

Zu dieser neuen Religion der Romantiker können die Religionsgründer auch einen Tempel anbieten: den Tempel der Natur. Bei Hoffmann wird das Haus des Archivarius so dargestellt wie ein Tempel, wobei die Pflanzen und Tieren eine besonders wichtige Funktion erfüllen. Bei der äußeren Darstellung des Hauses kehrt gewissermaßen ein mittelalterliches Gedankengut zurück. Die Kirchen waren von außen her so gestaltet, dass sich groteske Bestien und höhnisch grinsenden Gestalten überall vom steilen Dach und von den Wänden des Tempels an den verblüfften Gesichtern der Kirchengänger weideten, mit dem ursprünglichen Ziel, die Leute vor diesen symbolisch abgebildeten bösen Mächten in die Kirche zu treiben. In gleicher Weise – aber mit entgegengesetzter Intention – erscheint das alte Apfelweib im „schönen bronzenen Türklopfer“ (SW 2/1, S. 243.)⁵¹⁹, und zum ersten Mal kann das Alte den Studenten vom

⁵¹⁸ Jakob Böhme: De signatorum rerum. In: Jakob Böhme: Sämtliche Schriften. Reprint der Ausg. 1730. Hrsg. v. August Faust. Neu hrsg. v. Will-Erich Peukert. Bd. 6: De signaturarereum, oder von der Geburt und Bezeichnung aller Wesen (1622). De electionae gratiae, oder von der Gnadenwahl (1623). De testamentis Christi, oder von Christi Testamenten (1623). Stuttgart 1957, S. 7. Zitiert nach Kremer (1999b), S. 210. Vgl. Lorenz Oken schreibt in seinem *Lehrbuch der Naturphilosophie*: „Sprechen und Schaffen ist eins. [...] Es gibt daher kein Seyn ohne Selbstbewußtseyn. Nur was denkt, ist (für sich); was nicht denkt, ist nicht für sich, sondern nur für ein anderes Bewußtseyn. [...] Die Naturphilosophie ist die Schöpfungsgeschichte; die Schöpfung ist aber die Sprache Gottes. Dem Sprachsystem liegt aber nothwendig das Gedankensystem zu Grunde. Die Wissenschaft aber von den Gesetzen des Denkens heißt Logik; die Naturphilosophie ist daher eine göttliche Sprachlehre oder eine göttliche Logik.“ In: Lorenz Oken: *Lehrbuch der Naturphilosophie*. Hildesheim, Zürich, New York 1991, S. 13–14.

⁵¹⁹ [Türklopfer: An einem Bamberger Haus in der Straße Eisgrube befindet sich unter der Hausnummer 14 ein kugelrunder Türknauf in Form eines Frauenkopfes, der Hoffmann inspiriert und ihm zum Vorbild gedient haben könnte. Vgl. auch SW 2/1, S. 784.] Vgl. An den Fresken des Bamberger Rathauses und des Gebäudes Sanct Getreu erscheinen als Motiv die grünen Schlangen und ein Spiegel, die für Hoffmann ebenso inspirierend gewesen sein könnten. Zu den grünen Schlangen am Rathaus befindet sich eine kurze Beschreibung bei Leitherer: „In diesem Bilde tobt der ewige Kampf zwischen der Göttin der »Staatsklugheit« und dem schlangenhaarigen »Laster«. [...] Hinter ihm lugen die zwei Gesetzestafeln mit den zehn Geboten Gottes hervor, der innere Antrieb zum Guten, während die Staatsklugheit in einen schlangenumwundenen Spiegel blickt, um zu erspähen, was hinter ihrem Rücken vorgeht.“ In: Hans Leitherer: *Die Fresken am Rathaus zu Bamberg*. Aus „Die hohe Warte“ – Blätter zur Erbauung und Belehrung – Unterhaltungsbeilage zum Bamberger Tagblatt. 7. Jahrgang 1927, S. 9–10. Vgl. An den Fresken befindet sich auch eine Chiffreschrift, eine hebräische Schrift mit der Bedeutung: „Die Gemälde an diesem Hause wurden angefertigt im Jahre 5515 nach Erschaffung der Welt 5515 = Herbst 1755 bis Herbst 1756.“ (Übersetzt durch Rabbiner Dr. Rülff, Bamberg) In: Ebd., S. 12. Vgl. Der ursprüngliche Text

Eintreten des Hauses zurückhalten: „Da stand er und schaute den großen schönen bronzenen Türklopfer an, aber als er nun auf den letzten die Luft mit mächtigem Klange durchbebenden Schlag der Turm-Uhr an der Kreuzkirche den Türklopfer ergreifen wollte, da verzog sich das metallene Gesicht im ekelhaften Spiel blauglühender Lichtblicke zum grinsenden Lächeln. Ach! es war ja das Äpfelweib vom schwarzen Tor! [...] Entsetzt taumelte der Student Anselmus zurück“. (SW 2/1, S. 243–244.)

Beim nächsten Besuch spritzte der Student den von dem Archivarius Lindhorst erhaltenen gelben Liquor „in das fatale Gesicht hinein und es glättete und plättete sich augenblicklich aus zum glänzenden kugelrunden Türklopfer“ (SW 2/1, S. 269.). Schon beim Öffnen der Tür läuteten die Glocken, wie in einem Tempel. Das seltene Räucherwerk, die breite Treppe, das magisch blendende Licht und der weite „damastne“ Schlafrock, in dem der Archivarius wie in einem Königsmantel heraustrat, rufen im Leser ebenso die Bilder einer Kirche hervor. Die onomatopoeischen Worte ahmen die Töne der Glocken nach. Diese musikalische Erfahrung weist auf eine intermediale Text-Musik-Beziehung hin, die mit dem Duft und mit dem Licht ergänzend einen synästhetischen Genuss bietet.

Die Türe ging auf, die Glocken läuteten gar lieblich durch das ganze Haus; klingling – Jüngling – flink – flink – spring – spring – klingling. – Er stieg getrost die schöne breite Treppe herauf und weidete sich an dem Duft des seltenen Räucherwerks, der durch das Haus floß. Ungewiß blieb er auf dem Flur stehen, denn er wußte nicht, an welche der vielen schönen Türen er wohl pochen sollte, da trat der Archivarius Lindhorst in einem weiten damastnen Schlafrock heraus [...]. [S]ie kamen aus dem Korridor [...] in ein herrliches Gewächshaus, denn von beiden Seiten bis an die Decke herauf standen allerlei seltene wunderbare Blumen, ja große Bäume mit sonderbar gestalteten Blättern und Blüten. Ein magisches blendendes Licht verbreitete sich überall, ohne daß man bemerken konnte wo es herkam, da durchaus kein Fenster zu sehen war. So wie der Student Anselmus in die Büsche und Bäume

steht fonetisch geschrieben bei Horn: „Harigurim babajeth hasch naasim bischnath 515 lip-rath.“ In: Die obere Brücke und das Rathaus zu Bamberg. Von G. ffrhn. von Horn. Separat-
abdruck aus dem Bamberger Stadt- und Landeskalendar für 1881. Bamberg (o. S.), S. 9.
(Anmerkung: Wahrscheinlich ist das Jahr 515 nur ein Druckfehler.) Vgl. zum Thema: Das
Rathaus und die obere Brücke zu Bamberg. Von J. Heller in Bamberg, S. 114 (IV). In: Das
Königreich Bayern in seinen alterthümlichen, geschichtlichen, artistischen und maleri-
schen Schönheiten. Bd. II. 1846, S. 101–118, 4 Taf.

hinein blickte, schienen lange Gänge sich in weiter Ferne auszu-
dehnen – aus dem tiefen Dunkel dicker Zypressenstauden blickten
Marmorbecken hervor, aus denen sich wunderliche Figuren erho-
ben, Krystallenstrahlen hervorspritzend, die plätschernd niederfie-
len in schimmernde Lilienkelche; seltsame Stimmen rauschten
und säuselten durch den Wald der wunderbaren Gewächse und
herrliche Düfte strömten auf und nieder. [...] Anselmus erblickte
nur einen riesenhaften Busch glühender Feuerlilien vor sich. Von
dem Anblick, von den süßen Düften des Feengartens berauscht,
blieb Anselmus festgezaubert stehen. (SW 2/1, S. 269–270.)

Das Lilien-Symbol erfüllt außer in der christlich-religiösen Tradition auch
in der Theosophie von Jakob Böhme eine wichtige Rolle.⁵²⁰ Der oben vor-
geführte Saal bzw. dieses Gewächshaus ist zwar begrenzt, aber gleichzei-
tig mit seinen regellos ins Weite führenden Wegen und Wäldern unbe-
grenzt. Der blaue Saal, in dem der goldene Topf wie in einem Mysterium
vorgeführt wird, ist ein abgeschlossener Raum, in dessen Mitte – wie auf
einem Altar – der goldene Topf ruht.

In der indischen Kultur spielt nicht nur die Visualität eine wichtige
Rolle, sondern auch Einflüsse, die über das Hören unsere Sinnesorgane
erreichen. Die repetitiven, rhythmischen Formeln, wie die Mantras, kön-
nen eine besondere Wirkung auf den Zuhörer ausüben. Das Wort Mantra
bedeutet 'Spruch, Lied, Hymne' und bezeichnet eine kurze, formelhafte
Wortfolge, die oft repetitiv rezitiert wird. Mantren können entweder flüs-
ternd, sprechend, singend, in Gedanken rezitiert werden, oder auch auf-
geschrieben und in dieser Form sogar gegessen werden. Das Mantra ist
eine bestimmte Schwingung, ein Aspekt der Urschwingung und dient in
der Meditation der Transformation des Meditierenden.⁵²¹ Diese Funktion
erfüllen auch die geflüsterten Silben in der ersten Vigilie, die Anselmus
in einen traumähnlichen Zustand gebracht hatten.

Da fing es an zu flüstern und zu lispeln, und es war, als ertönten
die Blüten wie aufgehängene Krystallglöckchen. Anselmus
horchte und horchte. Da wurde [...] das Gelispel und Geflüster und
Geklingel zu leisen halbverwehnten Worten:
Zwischen durch- zwischen ein – zwischen Zweigen, zwischen
schwellenden Blüten, schwingen, schlängeln, schlingen wir uns –

⁵²⁰ Vgl. I. Kapitel

⁵²¹ Sthaneswar Timalisina: Mantras. In: Brill's Encyclopedia of Hinduism. Volume II. Edited
by Knut A. Jacobsen. Leiden, Boston 2010, S. 402–415.

Schwesterlein – Schwesterlein, schwinde dich im Schimmer – schnell, schnell herauf – herab – Abendsonne schießt Strahlen, zischelt der Abendwind – raschelt der Tau – Blüten singen – rühren wir Zünglein, singen wir mit Blüten und Zweigen – Sterne bald glänzen – müssen herab – zwischen durch, zwischen ein schlängeln, schlingen, schwingen wir uns Schwesterlein. – So ging es fort in Sinne-verwirrender Rede. Der Student Anselmus dachte: das ist denn doch nur der Abendwind, der heute mit ordentlich verständlichen Worten flüstert. [...] Da [...] war es, als streue der Holunderbusch tausend funkelnde Smaragden durch seine dunkle Blätter. (SW 2/1, S. 233–234.)

Dieses synästhetische Erlebnis sprach alle Sinnesorgane des Studenten an, wobei die Kristallglocken und der Duft des Holunderbusches die Wirkung dieser transzendentalen Erfahrung verstärkten. Die Kristallglocken kommen aus der magnetischen Heilkur bekannt vor, erscheinen jedoch auch im indischen Kulturkreis und besonders im Buddhismus. Bei seiner Erfahrung unter dem Holunderbusch „ertönten die Glocken wieder und Anselmus sah, wie eine Schlange ihr Köpfchen nach ihm herabstreckte. Da fuhr es ihm durch alle Glieder wie ein elektrischer Schlag, er erbebt im Innersten – er starrte herauf und ein Paar herrliche dunkelblaue Augen blickten ihn mit unaussprechlicher Sehnsucht an, so daß ein nie gekanntes Gefühl der höchsten Seligkeit und des tiefsten Schmerzes seine Brust zersprengen wollte.“ (SW 2/1, S. 234.) Im azurblauen Zimmer, „wo Bhogovotgita’s Meister“ ihn und den Archivarius erwartet und in dem Anselmus die besonderen Manuskripte kopiert, erscheint wieder in einem starken Dreiklang heller Kristallglocken Serpentina: „Sie setzte sich neben dem Anselmus auf denselben Stuhl ihm mit dem Arm umschlingend und an sich drückend, so daß er den Hauch, der von ihren Lippen strömte, die elektrische Wärme ihres Körpers fühlte.“ (SW 2/1, S. 287.) Diese elektrische Erfahrung führte Anselmus angeblich zur höchsten Wirklichkeit, die hier wiederum mit energetischer Natur erscheint.

Laut der Bhagavat Gita gerät der Körper in der dritten Stufe von Samadhi (‘Versenkung, Sammlung, Aufmerksamkeit auf etwas richten, fixieren, festmachen’) in einen trancegleichen Zustand, wobei das Bewusstsein jedoch aufnahmefähig für die Erfahrung im Inneren ist. In diesem Zustand hörte Anselmus Serpentinias Erzählung über den Salamander und über Phosphorus: „Ein Kuß brannte auf seinem Munde, er erwachte wie aus einem tiefen Traume, Serpentina war verschwunden“.

(SW 2/1, S. 292.) In diesem „Traume“ schrieb er alles unwillig und automatisch ab: „da fiel es ihm schwer aufs Herz, daß er nicht das mindeste kopiert habe; er blickte voll Besorgnis was der Archivarius wohl sagen werde, auf das Blatt und o Wunder! die Kopie des geheimnisvollen Manuskripts war glücklich beendet und er glaubte schärfer die Züge betrachtend Serpentina’s Erzählung von ihrem Vater, dem Liebling des Geisterfürsten Phosphorus im Wunderlande Atlantis, abgeschrieben zu haben.“ (SW 2/1, S. 292–293.)

Die automatische Schrift war auch schon bei Böhme von Bedeutung, der – wie ein falscher Prophet – alles ohne jegliches Nachdenken abgeschrieben haben soll. Diese Schreibweise fanden die Romantiker vorbildhaft und mustergültig, wie darüber Fouqué in der Vorrede zu seinem Buch über Jakob Böhme schreibt.

Meister Jakob indeß hielt von nun an unerschütterlich fest bei dem auf’s Neue gefaßten Entschluß, Alles mit Gott und um Gotteswillen ritterlich zu ertragen, wie er denn schon im Jahre 1619 diesen Sinn [...] Karl von Endern kund gegeben hatte: „So ich schreibe, diktiret mir’s der Geist in grosser wunderlicher Erkenntniß, daß ich oft nicht weiß, ob ich nach meinem Geiste in dieser Welt bin, und mich Deß hoch erfreue. Da mir denn die stete und gewisse Erkenntniß wird mitgegeben; und je mehr ich suche, je mehr finde ich, und immer tiefer, daß ich auch ofte meine sündige Person zu wenig und unwürdig achte, solche Geheimniß anzutasten, da mir denn der Geist mein Panier aufschlägt, und saget: »Siehe, Du sollst ewig darinnen leben und damit gekrönt werden; was entsetzest Du Dich?« [...] Möchten wir doch Alle, mindestens die wir öffentlich schreiben, eine ähnliche Sprache führen, aber nicht nur in Mund und Feder, sondern auch, wie Meister Jakob, in Herz und Geist, und man würde bald inne werden, daß es um die Literatur etwas unendlich Schöneres und Höheres sei, als der gegenwärtige getrübtte Zustand Derselben es uns auch nur zu ahnen ver gönnt!⁵²²

Dieses Höhere versuchte auch Hoffmann in der Gestalt eines gekrönten Dichters nicht nur in Herz und Geist, sondern auch in Mund und Feder aufzuzeigen. Anselmus fühlte oft – ähnlich wie Jakob Böhme –, dass er im Geist nicht in dieser Welt erwacht. Dieses Erlebnis bildet nach der

⁵²² Friedrich Baron de La Motte Fouqué: Jakob Böhme. Ein biographischer Denkstein. Greiz 1831, S. 63–64, 69.

Beschreibung der Bhagavad Gita die nächste Stufe von Samadhi. Im fortgeschrittensten Zustand von Samadhi erkenne sich nämlich die Seele mit dem Geist als eins. Hier gehe es um einen göttlichen Menschen, und das Ich-Bewusstsein, das Seelenbewusstsein sowie der Geistozean werden alle als zusammen existierend erkannt.⁵²³ Im Falle von Anselmus wird diese Erfahrung als „die Erkenntnis des heiligen Einklangs aller Wesen“ dargestellt. (SW 2/1, S. 320.)

Im *Goldenen Topf* wird Anselmus während seiner Schriftpraktiken gleichzeitig ins Heiligtum der Natur eingeführt. Eine Naturreligion scheint nämlich in die indischen und arabischen religiösen Vorstellungen integrierbar zu sein, wie auch in bestimmten Volksgruppen in Indien neben den dort herrschenden Hochreligionen – Hinduismus, Buddhismus und Islam – die naturreligiösen Traditionen weiterhin ausgeübt werden.⁵²⁴ Über den Tempel der Natur schrieb auch Schelling in seinem Gedicht *Epikurisch Glaubensbekenntnis Heinz Widerporstens*. Bestimmte Gedanken und Vorstellungen über die Naturreligion kommen dem Leser aus dem Märchen von Hoffmann bekannt vor.

Drum, ist eine Religion die rechte,
Müßt sie im Stein und Moosgeflechte,
In Blumen, Metallen und allen Dingen
So zu Luft und Licht sich dringen,
In allen Höhen und Tiefen
Sich offenbaren in Hieroglyphen. –
Wollte gern vor dem Kreuz mich neigen,
Wenn ihr mir einen Berg könnt zeigen,
Darin den Christen zum Exempel
Wär von Natur erbaut ein Tempel,
Daß oben hohe Thürme prangten,
Große Glocken an Magneten hangten,
Und an Altären, in den Hallen
Kruzifixe von schönen Crystallen,

⁵²³ Zimmer (1979), S. 389–390.

⁵²⁴ Carsten Colpe: Naturreligion. In: Evangelisches Kirchenlexikon. Internationale theologische Enzyklopädie. Hrsg.v. Erwin Fahlbusch, Jan Milič Lochmann, John Mbiti, Jaroslav Pelikan u. Lukas Vischer. Bd. 3. Göttingen 1992, S. 646–648.

In Meßgewändern mit goldenen Franzen,
Silbernen Kelchen und Monstranzen,
Und was sonst ziert die Kirchendiener,
Stünden versteinerte Kapuziner.⁵²⁵

Das Ende des Gedichts weist jedoch darauf hin, dass enttäuscht von diesen naturreligiösen Imaginationen der Mensch sich vollständig von Gott abwendet und in „Gottlosigkeit verharren“ will.

Weilen aber bis zu dieser Frist
Ein solcher Berg nicht gewesen ist,
Will ich mich nicht lassen narren,
Sondern in Gottlosigkeit verharren,
Bis einer werd' zu mir gesandt,
Geb mir den Glauben in die Hand,
Welches er wohl wird lassen bleiben. [...]
So bin ich aller Furcht entbunden,
Kann an Leib und Seel' gesunden,
Statt mich zu gebärden und zu zieren,
In's Universum zu verlieren,
In der Geliebten hellen Augen
In tiefes Blau mich untertauchen.⁵²⁶

Dieses Gedicht zeigt zwar in diesen Versen eine Gottlosigkeit und einen gewissen Nihilismus, der Dichter schließt sein Werk aber nicht mit diesen Worten. Erst jetzt beginnt Schelling seine naturphilosophischen Gedanken zu entfalten.

Wüßt' auch nicht wie mir vor der Welt könnt' grausen,
Da ich sie kenne von innen und außen,
Ist gar ein träg' und zahmes Tier,
Das weder dräut' dir noch mir,
Muß sich unter Gesetze schmiegen,
Ruhig zu meinen Füßen liegen.
Stickt zwar ein Riesegeist darinnen,
Ist aber versteinert mit allen Sinnen,
Kann nicht aus dem engen Panzer heraus,
Noch sprengen sein eisern Kerkerhaus,

⁵²⁵ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Epikurisch Glaubensbekenntnis Heinz Widerpors-
tens. In: Aus Schellings Leben. In Briefen. Hrsg. v. G. L. Plett. Bd. I. 1775–1803. Leipzig
1869, S. 285–286.

⁵²⁶ Ebd., S. 286.

Obgleich er oft die Flügel regt,
Sich gewaltig dehnt und bewegt,
In toten und lebend'gen Dingen
Thut nach Bewußtseyn mächtig ringen.[...] (SHKA, W 8., S.
428–429.)

Dieser Riesengeist kommt zuerst in einem Zwerg, in einem Menschen-
kind zur Besinnung und findet sich selber in diesem Menschen.

In einen Zwergen eingeschlossen
Von schöner Gestalt und g'radem Sprossen
(Heißt in der Sprache Menschenkind)
Der Riesengeist sich selber findt. [...]
Weiß nicht, daß er es selber ist,
Seiner Abkunft ganz vergißt,
Tut sich mit Gespenstern plagen,
Könn't also zu sich selber sagen:
Ich bin der Gott, den sie im Busen hegt,
Der Geist, der sich in allem bewegt,
Vom ersten Ringen dunkler Kräfte
Bis zum Erguß der ersten Lebensäfte,
Wo Kraft in Kraft und Stoff in Stoff verquillt;
Die erste Blüth', die erste Knospe schwillt,
Zum ersten Strahl von neugebohrnem Licht
Das durch die Nacht wie zweite Schöpfung bricht,
Und aus den tausend Augen der Welt
Den Himmel so Tag wie Nacht erhellt,
Herauf zu des Gedankens Jugendkraft
Wodurch Natur verjüngt sich wiederschafft.
Ist Eine Kraft, Ein Wechselspiel und Weben,
Ein Trieb und Drang nach immer höhern Leben. (SHKA, W
8., S. 429–430.)

Schelling reflektiert auch auf seine eigene Zeit und auf bestimmte philo-
sophische und prophetische Gedanken von einem neuen Messias – diese
Stelle scheint auch in Beziehung zum *Goldenen Topf* bedeutungsvoll zu
sein, worauf ich im nächsten Kapitel tiefer eingehen möchte.

Ist eine eigne Menschenrasse,
Von eignem Sinn und geistlicher Rasse,
Halten all' andre für verloren,
Haben ewigen Haß geschworen
Der Materie und ihren Werken,

Thun sich dagegen mit Bildern stärken,
Reden von Religion als einer Frauen,
Die man nur dürft' durch Schleier schauen,
Um nicht zu empfinden sinnlich Brunst,
Machen darum viel Wörterdunst,
Fühlen sich selbst hoch übermächtig,
Glauben sich in allen Gliedern trüchtig
Von dem neuen Messias noch ungeboren,
In ihrem Ratschluß auserkorn
Die armen Völker groß und klein
Zu führen in einen Schafstall hinein,
Wo sie aufhören sich zu necken,
Hübsch christlich in eins zusammen blecken,
Und was sie sonst noch verkünden prophetisch.
Sind von Natur zwar unmagnetisch,
Doch wenn sie 'nen echten Geist berühren,
Von seiner Kraft was in sich spüren,
Glauben, sie sein es selber geworden,
Können von selber zeigen nach Norden.⁵²⁷

Schelling stellte seine naturphilosophischen Vorstellungen vor allem in seinen prosaischen Werken dar und beschäftigte sich auch mit der Entwicklungstheorie der Natur.

3. 7. Reflexionen auf Entwicklungstheorien im Spiegel des Goldenen Topfes

Schon in der Romantik wurden bestimmte Entwicklungslehren innerhalb der Naturphilosophie verbreitet. Hoffmann, da er die Schriften Schellings und Schuberts studierte, war diese entwicklungsgeschichtliche Lehre bekannt. Bestimmte Elemente der Evolutionslehre erscheinen auch im *Goldenen Topf*. Die Evolutionstheorie beschreibt die stammesgeschichtliche Entwicklung aller Lebewesen, in die im Rahmen eines Stammbaums des Tierreichs auch der Mensch mit einbezogen ist. Dieses Theoriegebäude gehört heute zum Grundstein unseres Wissens und wird nach seinem Triumphzug in der Wissenschaft heute kaum noch infrage gestellt. Seine Entstehung war jedoch von vielen Umwegen und

⁵²⁷ Schelling (1869), S. 288. Vgl. Die besondere Deutung der Richtung Norden erscheint auch in Schuberts *Ansichten*, in Hoffmanns *Magnetiseur*, in der antisemitischen Schrift Alfred Rosenbergs *Der Mythos des 20. Jahrhunderts* und in der Bibel bei Jesaja (Kapitel 14, Vers 13) in Bezug auf die Rebellion und den Fall des Cherubs (Luzifer) Gottes.

mystischen Vernünfteleien geprägt. Erst im 19. Jahrhundert bekam diese Lehre jene notwendigen Entwicklungsimpulse, die zur Entstehung der Darwinschen Evolutionstheorie beitragen konnten. Im vorliegenden Kapitel werden einige dieser philosophischen Gedanken und interessanten Vorstellungen bezüglich der Geschichte der Evolutionstheorie nur kurz angeschnitten, da es nicht das Ziel der Arbeit ist, die Geschichte der Evolutionstheorie zu behandeln.

Schon Fichte hatte sich Gedanken darüber gemacht, dass die menschliche Natur auf einen biologischen Ursprung zurückzuführen sei, diese These konnte er jedoch nicht mit seinen Vernunft-Thesen vereinbaren. Im Rahmen seiner transzendentalen Naturkonstitution geht er deshalb davon aus, dass „zwischen Vernunft und Natur ein absoluter Gegensatz bestehe, der gleichsam nur durch einen »Sprung« zu überbrücken sei bzw. eben nicht, nämlich nur »durch ein Wunder«, zu überbrücken sei“.⁵²⁸ Somit sprach Fichte zwar von einer biologischen Entstehung der menschlichen Natur, aber im Zusammenhang mit der Schöpfung.

Die Genesis der menschlichen Vernunft aus natürlichen Phänomenen oder aus Vorformen der Vernunft innerhalb der organischen Welt bestreitet Fichte jedoch radikal.⁵²⁹ Diese Behauptung klingt logisch, denn wie könnte aus einem unvernünftigen Phänomen oder Lebewesen ein vernünftiger Mensch entstehen, und gleichzeitig ist es fragwürdig, wie aus einem niedrigeren Lebewesen ein höheres, komplexeres entstehen kann. Fichtes Argument zu diesem Problem leuchtet ein: „Jene Vernunftinstanz des Menschen, die gewisse kategorialen Formen und Inhalte der belebten und unbelebten Natur allererst konstituiert, kann ihrerseits

⁵²⁸ Wilhelm Lütterfelds: Hat die idealistische Erfahrung eine naturalistische Basis? Fichtes frühe Transzendentalphilosophie und die evolutionäre Erkenntnistheorie. In: Transzendentalphilosophie und Evolutionstheorie Hrsg. v. Prof. Dr. Klaus Hammacher, Dr. Richard Schottky, Prof. Dr. Wolfgang H. Schrader (Fichte Studien Bd. 4.) Amsterdam, Atlanta 1992, S. 95. Vgl. „Die Arbeit u. die Kunst der Natur war nun zu Ende, denn durch die Natur wird Vernunft nie hervorgebracht. Man sagt hier: die Menschen wären ursprüngl[ich]. bloße Thiere gewesen, nach u. nach aber durch mehrere Generationen hindurch wären sie Menschen geworden. Allein Vernunft u. Thierheit sind sich absolut entgegen gesetzt, nicht etwann blos dem Grade nach verschieden, wie man glaubt. Vernunft entsteht durch einen Sprung, durch ein Wunder. Thier bleibt Thier.“ In: Johann Gottlieb Fichte: Kollegnachschriften 1796–1798. Hrsg. v. Reinhard Lauth u. Hans Gliwitzky u. Mitwirkung v. Michael Brüggem, Kurt Hiller, Peter Schneider u. Anna Maria Schurr. In: J. G. Fichte – Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Bd. IV/1. Hrsg. v. Reinhard Lauth u. Hans Gliwitzky. Stuttgart–Bad Cannstatt 1977, S. 300.

⁵²⁹ Ebd.

nicht nur in kein Herkunfts- bzw. Abhängigkeitsverhältnis von der natürlichen Welt gestellt werden, sondern auch keinerlei sachliche Merkmale mit dieser gemeinsam haben.“⁵³⁰ Mit dieser Aussage akzeptierte Fichte eine These des Dualismus von natürlicher und vernünftiger Welt. Seine Theorie führte zu Widersprüchen, indem er behauptete, dass die Natur im Rahmen der Schöpfung die biologische Ausstattung des Menschen bereitstellt, seine Vernunft aber nicht natürlichen Ursprungs sei. Die Vernunft werde unmittelbar von Gott geschaffen bzw. – im Rahmen der Transzendentalen Philosophie – erzeuge sich in absoluten Setzungshandlungen selber.⁵³¹ Diese Vernunft könne die kategoriale Struktur der gesamten natürlichen Welt durch ihre Handlungen erzeugen und sogar gewisse inhaltliche Bestimmungen der natürlichen Lebewesen und unbelebten Dinge durch konstituierende „Übertragung“ quasi hervorru- fen.⁵³² Anhand dieser Theorie müsste durch die Vernunft der Menschen jedoch jene Natur geschaffen werden, die ihrem eigenen Auftreten natur- geschichtlich vorangeht.⁵³³ Um diese Aporie aufzulösen, müsste die Überzeugung aufgegeben werden, dass die Natur über eine evolutionäre Geschichte verfüge, denn die Schöpfungstheorie der Bibel lässt sich mit der Evolutionsthese nicht vereinbaren.

Schelling erkannte die Mängel der Konstruktion von Fichte, die ihm vor allem in dessen Auffassung der Natur zu liegen schienen. Schelling

⁵³⁰ Ebd.

⁵³¹ Ebd. Vgl. Fichte: Gesamtausgabe, Bd. IV/1, S. 297. und „Meine Entscheidung ist die. a.) an sich entsteht die Welt, nicht in der Zeit, sondern sie ist fertig. Für uns aber ist ihr Fortgang, u. die Entstehung noch neuer Naturprodukte, worüber sogleich – allerdings in der Zeit: u. wenn wir uns ihre Bildung bis auf den Punkt, auf welchem wir sie antreffen, erklären wollen, müssen wir sie auch in die Zeit setzen. u. da läßt sich nicht anders erklären, als daß durch den Fortgang der Bildung aus scheinbar unorganischem, die erste Organisation, aus dieser andere, u. s. f. bis zum Menschen herauf, entstanden seyen: daß sonach die Erzeu[un]g der Individuen durch andere ihres gleichen nicht immerfort gewesen sey, sondern daß einst ein erstes Individuum; eigentlich Paar durch die Natur erzeugt sei. b.). Aber sobald das Geschlecht da ist, erzeugt die Natur auf jenem Wege keine neuen dieses Geschlechts mehr: denn der Theil ihres Bildungstriebes, der zur Erzeugung dieses Geschlechts gehört, ist jetzt in der Erhal[tung desselben beschäftigt. Der Baum, der geblüht hat, blüht nun in diesem Jahre nicht mehr, sondern reifet die Frucht: so die Natur.“ In: Johann Gottlieb Fichte: Nachgelassene Schriften zu Platners »Philosophischen Aphorismen« 1794–1812. Hrsg. v. Reinhard Lauth, Hans Jacob u. Hans Gliwitzky unter Mitwirkung v. Erich Fuchs, Kurt Hiller u. Peter Schneider. In: J. G. Fichte – Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Bd. II/4. Hrsg. v. Reinhard Lauth u. Hans Gliwitzky. Stuttgart-Bad Cannstatt 1976, S. 286.

⁵³² Ebd.

⁵³³ Ebd.

protestierte dagegen mit seinem eigenen Naturgefühl, das durch die damalige Lage der Naturwissenschaft und Naturphilosophie stark beeinflusst war.⁵³⁴ Mehrere Entdeckungen kamen dem spekulativen Interesse Schellings entgegen, wie beispielsweise die Forschungen Galvanis, dem es gelang, im tierischen Körper elektrische Prozesse festzustellen. Später wies Volta nach, dass es sich nicht um eine qualitativ neue Art von Elektrizität handelt. Mit dieser Feststellung ergab sich eine enge Beziehung zwischen physikalischen Phänomenen und Lebensvorgängen und verschwand die Scheidewand zwischen der organischen und anorganischen Welt. Die Einheit der Natur schien dadurch bezeugt zu werden.⁵³⁵ Der romantische Zeitgeist drängte ebenfalls auf eine einheitliche Erfassung der Natur, mit der sich die Menschen eins fühlen und die sie als lebendige Schöpferin verherrlichen können. Demzufolge gab es auch mehrere Versuche, eine Naturphilosophie zu schaffen, die theoretisch die Welt einheitlich erklärte.⁵³⁶ Schelling versuchte – den Zusammenhang mit Kant und Fichte nicht leugnend – die voneinander getrennten Begriffe »Gegenstand und Anschauung« bzw. »Ding an sich« und »Vorstellung« wieder miteinander zu vereinigen. Eine Lösung für dieses Problem findet er bei Spinoza und Leibniz, welche die Identität des Geistes und der Natur proklamierten. Von diesem Gedanken leitete Schelling ab, dass „Ding an sich“ und Vorstellung eins sind.⁵³⁷

Seine Auffassung macht Schelling unter zahlreichen Beispielen auch anhand des Organismus begreiflich. Im Organismus herrscht nämlich ein Zusammenhang aller einzelnen Teile, demzufolge hat jeder Teil eine Funktion, nichts ist im Ganzen überflüssig. Diese Zweckmäßigkeit soll in den Objekten selbst gegeben sein. Zweckmäßigkeit scheint jedoch mit einem Verstand stark verbunden zu sein, denn nur in einem Verstand kann ein Zweck entstehen und nur in Bezug auf einen Verstand kann ein Ding als zweckmäßig erscheinen.⁵³⁸ Wie lässt sich das mit der ersten Behauptung vereinbaren, nach der die Zweckmäßigkeit im Organismus vorhanden sei? Diese Aporie kann Schelling nur so lösen, dass er die Identität von Vorstellung und Objekt, von Natur und Geist annimmt.⁵³⁹ Mit

⁵³⁴ Ihmels (1916), S. 4.

⁵³⁵ Ebd., S. 4–5.

⁵³⁶ Ebd., S. 5.

⁵³⁷ Ebd., S. 7–8.

⁵³⁸ Ebd., S. 8.

⁵³⁹ Ebd., S. 8.

diesem Standpunkt ist eine enge Verbindung zur empirischen Forschung gegeben, der nach es keine andere Welt gebe, als diejenige, die im Bewusstsein erscheint, demzufolge sei unsere Vorstellung das Reale. Daraus folgt ein Vertrauen zur Wissenschaft, deren Aufgabe das Erkennen der schon gegebenen Welt sei.⁵⁴⁰ Dieser erkenntnistheoretische Grundsatz enthält gleichzeitig ein metaphysisches Urteil. Schelling erklärt nämlich die Identität von Vorstellung und Objekt daraus, dass die Natur „der sichtbare Geist“, der Geist „die sichtbare Natur“ sei.⁵⁴¹ Folglich realisiere die Natur die Gesetze unseres Geistes: „Hier also, in der absoluten Identität des Geistes in uns und der Natur außer uns, muß sich das Problem, wie eine Natur außer uns möglich sei, auflösen“.⁵⁴² Schelling glaubte auf diese Weise in seinen *Ideen zu einer Philosophie der Natur* das letzte Wesen der Natur als das des sichtbaren Geistes erfasst zu haben. In seinen späteren Werken versuchte er die ganze Welt als eine Entwicklung aus der „Natur als Subjekt“ darzustellen.⁵⁴³

In seiner *Weltseele* lieferte Schelling eine Vorarbeit zu diesem „System“ der Naturphilosophie. Er geht davon aus, dass es zwei Kräfte in der Natur gebe. Die erste Kraft sei ein positives Prinzip, eine unerschöpfliche Quelle positiver Kraft, welche die Bewegung in der Welt „immer von neuem anfaßt und ununterbrochen unterhält“.⁵⁴⁴ Gleichzeitig führe aber eine unsichtbare Gewalt „alle Erscheinungen in der Welt in den ewigen Kreislauf“ zurück.⁵⁴⁵ Deshalb müsse man eine negative Kraft suchen, die die Wirkungen des „positiven Princips kontinuierlich beschränkt“.⁵⁴⁶ Dieses negative Prinzip sei die zweite Kraft der Natur: „Die beyden streitenden Kräfte zusammengefaßt, oder im Conflict vorgestellt, führen auf die Idee eines organisierenden, die Welt zum System bildenden, Princips. Ein solchen wollten vielleicht die Alten durch die Weltseele andeuten.“⁵⁴⁷ Der Begriff der Dualität spielt eine bedeutsame Rolle in Schellings Konstruktionen. Der Philosoph wählt deshalb in seiner späteren Schrift *Erster*

⁵⁴⁰ Ebd., S. 8–9.

⁵⁴¹ Ebd., S. 9.

⁵⁴² Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Ideen zu einer Philosophie der Natur*. Erstes, zweytes Buch. Leipzig 1797, S. 64. Zitiert nach Ihmels (1916), S. 9.

⁵⁴³ Ihmels (1916), S. 10.

⁵⁴⁴ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Von der Weltseele. Eine Hypothese der höhern Physik zur Erklärung des allgemeinen Organismus*. Hamburg 1798, S. 3

⁵⁴⁵ Schelling (1798), S. 3.

⁵⁴⁶ Ebd., S. 3–4.

⁵⁴⁷ Ebd., S. 4.

Entwurf eines Systems der Naturphilosophie den Stabmagneten geradezu als Symbol der schaffenden Natur.⁵⁴⁸ In seiner Vorrede zur *Weltseele* weist Schelling jedoch darauf hin, dass er auf keinem Fall nach einer erkünstelten Einheit sucht, sondern versucht den Spuren der ältesten Philosophie zu folgen.

Der erste ist, daß keine erkünstelte Einheit der Principien in dieser Schrift gesucht oder beabsichtigt wird. Die Betrachtung der allgemeinen Naturveränderungen sowohl, als des Fortgangs und Bestands der organischen Welt führt zwar den Naturforscher auf ein gemeinschaftliches Princip, das zwischen anorganischer und organischer Natur fluctuirend die erste Ursache aller Veränderungen in jener, und den letzten Grund aller Thätigkeit in dieser enthält, das, weil es überall gegenwärtig ist, nirgends ist, und weil es Alles ist, nichts Bestimmtes oder Besondres seyn kann, für welches die Sprache ebendeshwegen keine eigentliche Bezeichnung hat, und dessen Idee die älteste Philosophie, (zu welcher, nachdem sie ihren Kreislauf vollendet hat, die unsrige allmählig zurückkehrt), nur in dichterischen Vorstellungen uns überliefert hat.⁵⁴⁹

Schelling versuchte eine Erklärung auf die Frage zu finden, wie es möglich ist, aus der toten Materie lebendige Organismen hervorzurufen. Als Fundament wird ein fremdes Prinzip angenommen, das keine Kraft sein kann.

Auf der tiefsten Stufe würde sich dieses Princip in dem allgemeinen Bildungstrieb offenbaren, den wir als Princip aller Organisation voraussetzen müssen, denn die Bildungskraft, die auch der toten Materie zukommt, allein konnte nur todte Producte erzeugen. Die ursprünglichste Anlage der Materie zur Organisation liegt allerdings in den bildenden Kräften, die der Materie als solcher zukommen, weil ohne sie gar kein Ursprung einer durch Figur und Cohäsion unterscheidbaren [sic] Materie denkbar ist. Eben deshalb aber, weil die Bildungskraft auch in der anorganischen Natur herrschend ist, muß zu ihr in der organischen Natur ein Princip hinzukommen, was diese über jene erhebt. [...] Die Bildungskraft wird also zum Bildungstrieb, sobald zu der toten Wirkung der ersten etwas zufälliges, etwa der störende Einfluß eines fremden Principis hinzukommt. Dieses fremde Princip kann nun

⁵⁴⁸ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie*. 1798. Einleitung dazu 1799, S. 297. Zitiert nach Ihmels (1916), S. 12.

⁵⁴⁹ Schelling (1798), S. IV.

nicht wieder eine Kraft seyn, denn Kraft überhaupt ist etwas Todtes; dieses Todte aber was in bloßen Kräften liegt, soll eben hier ausgeschlossen werden.⁵⁵⁰

Schelling versuchte in diesem und auch in seinen späteren Werken die Grundzüge seines Evolutionismus festzulegen, „die man nicht erklären kann, ohne eine allgemeine Continuität aller Naturursachen, und ein gemeinschaftliches Medium anzunehmen, durch welches allein alle Kräfte der Natur auf das sensible Wesen wirken“.⁵⁵¹ In seinen philosophischen Ausführungen bricht überall das romantische Naturgefühl durch, in dem die Wurzel seiner Naturphilosophie sichtbar wird, nämlich das Streben nach Erfassung der Natur als lebendige Einheit.⁵⁵² „Da nun dieses Princip die Continuität der anorganischen und der organischen Welt unterhält, und die ganze Natur zu einem allgemeinen Organismus verknüpft, so erkennen wir aufs Neue in ihm jenes Wesen, das die älteste Philosophie als die gemeinschaftliche Seele der Natur ahnend begrüßte, und das einige Physiker jener Zeit mit dem formenden, und bildenden Aether (dem Antheil der edelsten Naturen) für Eines hielten.“⁵⁵³

Hatte der Philosoph in seiner *Weltseele* eine Deszendenz der Arten in langen Jahrtausenden zwar für möglich gehalten, so lehnte er später diesen Gedanken ausdrücklich und endgültig ab. Die Entwicklung, die Schelling darstellt, ist kein geschichtliches, sondern ein überzeitliches und überräumliches Geschehen, durch das auch Zeit und Raum entstehen. Demzufolge trägt seine Entwicklungslehre teleologischen Charakter und alles ist vom Gedanken des Zieles beherrscht.⁵⁵⁴ Die Natur ringt nach Bewusstsein, deshalb ist jedes einzelne Produkt in sich zweckmäßig und realisiert einen bestimmten Begriff. Gleichzeitig wendet er sich jedoch gegen solche rationalistischen Theologen, die die Zweckmäßigkeit der Natur rühmen, denn sie vergleichen den Organismus mit einer Maschine und preisen den konstruierenden göttlichen Verstand.⁵⁵⁵ Schelling protestiert gegen solche Auffassungen, weil diese die unmittelbare Schöpfungskraft der Natur bezweifelten. Die Natur werde dadurch zum bloßen

⁵⁵⁰ Ebd., S. 298–299.

⁵⁵¹ Ebd., S. 305.

⁵⁵² Ihmels (1916), S. 40.

⁵⁵³ Schelling (1798), S. 305.

⁵⁵⁴ Ihmels (1916), S. 42.

⁵⁵⁵ Ebd., S. 43.

Künstler herabgemindert, der einen gegebenen Stoff bearbeite. Mit diesen Aussagen will Schelling die Zweckmäßigkeit in der Natur nicht bestreiten, leugnet aber eine vorausgehende transzendente Zweckvorstellung. Er vertritt also eine immanente Teleologie, die in den Dingen selbst liegt und ganz blind und notwendig zustande kommt, weil die Naturkräfte ihrem Wesen nach zu einem bestimmten Zweck tendieren.⁵⁵⁶

Bestimmte Entwicklungen innerhalb der Naturgeschichte hat auch Schubert in seinen *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* festgestellt.

So scheint der erste Schritt der bildenden Natur, von den steinernen Formen des Anorganischen, zu der belebten Welt der Pflanzen und Thiere, zufälligen Abänderungen unterworfen, und unter verschiedenen äußern Umständen, sich bald mehr der thierischen bald der vegetabilischen Welt zu nähern. Die unvollkommensten Thiere gränzen ebenso nahe an die anorgische Welt als die unvollkommensten Pflanzen, und die gewöhnliche Vorstellung einer in der Natur vom Steine bis zu den vollkommensten Formen des Lebens aufsteigenden Reihe, irrt darinnen, daß sie den Uebergang des Pflanzen in das Thierreich so darstellt, als ob die Natur erst von den Flechten bis hinauf zu den Palmen bildend fortschritte, dann von diesen wieder in die unvollkommensten und niedrigsten Stufen des Thierreichs herabsänke, oder als ob überhaupt das ganze Pflanzenreich mit allen seinen majestätischen Formen vorausgehen müßte, ehe das Thierreich, selbst nur im ersten Keime, sich entwickeln könnte.⁵⁵⁷

Als Beispiel für die „Uebergänge von der Pflanze zum Thier“ erwähnt Schubert Pflanzen von „vollkommnerer Art“, die „empfindlichen Mimosen“, „deren Blätter bey jeder äußeren Berührung, wie ein empfindliches Thier sich zusammenziehen“.⁵⁵⁸ Der Naturphilosoph schreibt weiterhin über „thierische Reizbarkeit“ und die „wie von einem Instinkt getriebene Beweglichkeit“ bestimmter Kräuter „in den höchsten Augenblicke des Blühens, welche zugleich die des Absterbens der Blume sind“.⁵⁵⁹ In diesen Erscheinungen der Geschichte des allgemeinen Lebens sah Schubert eine tiefere Bedeutung, indem er bewunderte, dass eben „in dem

⁵⁵⁶ Ebd., S. 43.

⁵⁵⁷ Schubert (1808), S. 242–243.

⁵⁵⁸ Ebd., S. 245–246.

⁵⁵⁹ Ebd., S. 246.

höchsten Moment des Blühens”, welcher auch zugleich der des Todes ist, „sich im Pflanzengeschlecht eine Vorahnung des höheren thierischen Daseyn” zeigt.⁵⁶⁰

Es erwacht auf einmal eine vollkommnere Naturkraft, als Empfindlichkeit und Bewegung sich äußernd, welche bisher nie an der Pflanze hervorgetreten war. So hat die Blüthe, noch in dem Augenblick ihres Sterbens, ein deutliches Vorgefühl, und selbst den lebendigen Ausdruck eines höheren Lebens, wie sich auch bey dem Menschen gerade in den höchsten, geistigsten Augenblicken seines Daseyns, welche für dieses zugleich die zerstörendsten sind, die Vorahnung eines höheren künftigen Zustandes zu entfalten scheint. Es werden in solchen Momenten das Organ und die bisher tief im Innern verborgnen Kräfte eines vollkommneren Lebens aufgeweckt und belebt [...]. Die einmal erwachte Psyche des höheren Lebens, bildet sich nun mitten in der alten Hülle aus, und zerstört diese, wie die wachsenden Flügel des Schmetterlings die ihrige, bald schneller bald allmäliger. Auf solche Weise wirken die höchste Momente des individuellen Daseyns, für dieses selber zerstörend, weil in ihnen ein künftiger höherer Zustand, in dem vorhergehenden unvollkommneren eingreift. Hierinnen bezeugt die Natur öfters, durch deutliche Thatsachen, die Unsterblichkeit der innren Lebensursache, und wir sehen ein Daseyn in das andre übergehen, ein künftiges in das vorhergehende hineinreichen [...].⁵⁶¹

Diese naturphilosophischen Gedanken inspirierten auch die Schriftsteller und Dichter jener Zeit. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, da er die Schriften Schellings und Schuberts studierte, war diese entwicklungsgeschichtliche Lehre bekannt. Bestimmte Elemente der Evolutionslehre erscheinen auch in seinem *Goldenen Topf*. Genauer gesehen zeigte Hoffmann diesen Prozess in der Gestalt und Verwandlung bzw. Himmelfahrt des Studenten Anselmus, der in einer festen eiskalten Masse, in einer Kristallflasche erstarrt, wie ein Schmetterling, bevor ihm seine Flügel wachsen. Die Verwandlung des Anselmus geschieht jedoch nicht in die Richtung einer naturgeschichtlich gesehen höheren Stufe – obwohl er als

⁵⁶⁰ Ebd., S. 249.

⁵⁶¹ Ebd., S. 249–250.

höherer Mensch und Königssohn auf Atlantis erscheint –, sondern der junge Mann wandelt sich zu einem Salamander um, der zu den niedrigsten Formen des Tierreichs gehört.⁵⁶²

»Wahnsinniger! erleide nun die Strafe dafür was du im frechen Frevel tatest!« – So rief die fürchterliche Stimme des gekrönten Salamanders, der über den Schlangen wie ein blendender Strahl in den Flammen erschien und nun sprühten ihre aufgesperrten Rachen Feuer-Katarakte auf den Anselmus und es war als verdichteten sich die Feuerströme um seinen Körper und würden zur festen eiskalten Masse. Aber indem des Anselmus Glieder enger und enger sich zusammenziehend erstarrten, vergingen ihm die Gedanken. Als er wieder zu sich selbst kam, konnte er sich nicht regen und bewegen, er war wie von einem glänzenden Schein umgeben, an dem er sich, wollte er nur die Hand erheben oder sonst sich rühren, stieß. – (SW 2/1, S. 302.)

Das Motiv des toten Körpers und des Todeskampfes wird dem Leser detailliert vorgeführt, der noch nie in einer gläsernen Flasche verschlossen gewesen sein sollte, „es sei denn, daß ein lebendiger neckhafter Traum“ ihn „einmal mit solchem feischen Unwesen befangen hätte“. (SW 2/1, S. 302.) Die Umwandlung des Studenten wird sehr oft als sein eigentlicher Tod interpretiert – sogar als Selbstmord, denn die Kreuzschüler und Praktikanten sahen ihn auf der Elbbrücke stehen und Anselmus starrte „gerade hinein ins Wasser“. (SW 2/1, S. 305.) Dieses Motiv wird oft als Hinweis auf sein Hineinfallen in die Elbe verstanden. Das Todesmotiv zeigt immerhin eine Verwandtschaft mit Schuberts Gedanken über das Todeserlebnis der höchsten Momente und des Übergehens in einen höheren Zustand.

Du bist von blendendem Glanze dicht umflossen, alle Gegenstände rings umher erscheinen dir von strahlenden Regenbogenfarben erleuchtet und umgeben – alles zittert und wankt und dröhnt im Schimmer – du schwimmst regungs- und bewegungslos wie in einem festgefrorenen Äther der dich einpreßt, so daß der Geist vergebens dem toten Körper gebietet. Immer gewichtiger und gewichtiger drückt die Zentnerschwere Last deine Brust – immer mehr und mehr zehrt jeder Atemzug die Lüftchen weg, die

⁵⁶² Eine „auf den Kopf gestellte Entwicklungslehre“ findet sich auch bei Platon in seinem Timaios und zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit der indischen Seelenwanderung. Vgl. PT, S. 185–189.

im engen Raum noch auf- und niederwallten – deine Pulsadern schwellen auf und von gräßlicher Angst durchschnitten zuckt jeder Nerv im Todeskampfe blutend. – [...] Ein Blitz zuckte durch das Innere des Anselmus, der herrliche Dreiklang der Krystallglocken ertönte stärker und mächtiger als er ihn je vernommen – seine Fibern und Nerven erbebten – aber immer mehr anschwellend dröhnte der Akkord durch das Zimmer, das Glas, welches den Anselmus umschlossen, zersprang und er stürzte in die Arme der holden lieblichen Serpentina. (SW 2/1, S. 309.)

Die Umwandlung des Anselmus zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit der Metamorphose der Raupe zum Schmetterling. Bei seinem Entwicklungsgedanken schreibt Schubert – zurückkehrend zu seinen *Ansichten* – über die Ähnlichkeit von Blumen, welche Blumenhonig hervorbringen können, mit den Insekten, „die sie gewöhnlich zu berauben pflegen“.⁵⁶³ Diese Übereinstimmung der äußeren Erscheinungsformen bestimmter Pflanzenteile mit gewissen Insekten scheint – „nebst jenen Spuren eines Zustandes der Blüthentheile, welcher gleichsam die Vorahndung des thierischen ist“ – auch „auf eine nähere Verwandtschaft der Pflanzen und der Insekten hinzudeuten, und auf eine andre, als die ist, welche aus der gewöhnlichen Annahme einer aufsteigenden Naturreihe hervorgeht“.⁵⁶⁴

Die Blume scheint in dem höchsten Augenblick ihres Blühens, welcher zugleich das Ende ihres stillen Daseyns ist, das scheidende Leben den Insekten zu übertragen, und in diese auszuhauchen, welche gerade in der Zeit ihrer Liebe und ihrer eignen Vermählung den Kelch der Blume besuchen, und so, keines langen Zwischenzustandes bedürftig, scheint der entweichende Geist, durch neue Zeugung schnell in ein höheres Daseyn hinüber zu gehen. Den Schmetterling mitten in dem Körper der Raupe, haben Schwammerdamm und andre geschickte Anatomen aufgezeigt, vielleicht daß noch künftig, nicht zwar die Anatomie, sondern vielmehr die tiefere Geschichte des Lebens, schon in der Blüthe der Pflanzen, die nahe Verwandtschaft und Angränzung an den Zustand des Raupeneyes nachweisen wird.⁵⁶⁵

⁵⁶³ Schubert (1808), S. 252.

⁵⁶⁴ Ebd., S. 253.

⁵⁶⁵ Ebd., S. 253–254.

Diese Vorstellungen erscheinen auch in den wundersamen Zimmern des Archivarius – wenn auch in einer verschleierte Form und ohne einen genauen Hinweis – beispielsweise im Bild der grünen Schlange, welche in dem Kelch der Lilie schlummerte, im Bild der Vögel, die später in der Gestalt duftender Blumen erschienen, oder der seltsamen Blüten, die eigentlich Insekten waren.

Der Student Anselmus erstaunte aufs Neue über die wunderbare Herrlichkeit des Gartens, aber er sah nun deutlich, daß manche seltsame Blüten, die an den dunklen Büschen hingen, eigentlich in glänzenden Farben prunkende Insekten waren, die mit den Flüglein auf und nieder schlugen und durcheinander tanzend und wirbelnd sich mit ihren Saugrüsseln zu lieblichen schienen; dagegen waren wieder die rosenfarbnen und himmelblauen Vögel duftende Blumen und der Geruch, den sie verbreiteten, stieg aus ihren Kelchen empor in leisen lieblichen Tönen, die sich mit dem Geplätscher der fernen Brunnen, mit dem Säuseln der hohen Stauden und Bäume zu geheimnisvollen Akkorden einer tiefklagenden Sehnsucht vermischten. (SW 2/1, S. 285.)

Die Metamorphose des Anselmus – wie auch die Beschreibung Schuberts über den Schmetterling – zeigen einen inneren Zusammenhang mit dem *atman-brahman*-Thema. Diese intertextuelle und gedankliche Beziehung wird in folgendem Gleichnis sichtbar: „Wie eine Raupe, nachdem sie zur Spitze des Blattes gelangt ist, einen anderen Anfang ergreift und sich selbst dazu hinüberzieht, so auch die Seele, nachdem sie den Leib abgeschüttelt und das Nichtwissen [zeitweilig] losgelassen hat, ergreift sie einen anderen Anfang und zieht sich selbst dazu hinüber.“⁵⁶⁶ In dem bei Hoffmann dargestellten Tempel der Natur widerspiegeln sich jedoch schon die entwicklungsgeschichtlichen Vorstellungen der Romantik, die zur damaligen Zeit nicht nur in Deutschland Fuß fassen konnten.

Erasmus Darwin, der Großvater von Charles Darwin, dichtete auch einen poetischen Text mit dem Titel *The Tempel of Nature*, in dem er seine Gedanken über diese besondere Kirche und über die Evolution zusammenfasste. Seine Anschauungen knüpfen an die alten Mythen an und

⁵⁶⁶ Paul Deussen: Sechzig Upanishad's des Veda. Leipzig 1938, S. 475. Zitiert nach Ernst R. Sandvoss: Geschichte der Philosophie. Bd. 1. Indien, China, Griechenland, Rom. München 2001, S. 84.

zeigen eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Versuch des römischen Dichters Lucretius Carus, der uns in seinem Lehrgedicht *De rerum natura* eine entwicklungsgeschichtliche Welterklärung darstellt.⁵⁶⁷ Mystische Vorstellungen über die Entwicklung der Natur erscheinen auch im *Timaios*, in der naturphilosophischen Schrift Platons.

Der Tradition der antiken Epik verfolgend eröffnet Erasmus Darwin seine Darstellung des Ringens der Materie zu höheren Stufen der Belebung und des steten Kampfes in der Natur zum Vollkommeneren mit einem Anruf an die Muse. Die mystischen Ideen der alten Griechen leitete er auf einen noch früheren ägyptischen Ursprung zurück, als philosophische Gedanken und Religion noch in hieroglyphischen Figuren aufgezeichnet wurden.⁵⁶⁸ Der Tempel wird in herrlichen Farben vorgeführt, von seinem Granitfelsen bis zum sternbesäten Dach. In der Morgenröte opfert die Schar der Musen der Göttin der Natur, deren Gestalt bedeutsam von Wolken verschleiert ist. Unter der Führung der Priesterin der Göttin durchwandern die Musen die von reinem Lichte erhellten Räume – ähnlich wie Anselmus durch den Archivarius in den „Tempel der Natur“ eingeführt wird.⁵⁶⁹ Diese mystische Schilderung, sowie die Einheitsgedanken Darwins, die das Gedicht überall durchdringen, stimmen mit den Vorstellungen der deutschen Romantiker überein. Die Auffassung des Göttlichen hat auch bei Darwin pantheistische Anklänge. Zwar spricht er schon über die Unvergänglichkeit der Materie und ihre Lebensfähigkeit, doch der Begriff Gottes scheint mit dem der Natur zusammenzufallen.⁵⁷⁰ Die Natur wird als eine Person vorgestellt, die majestätisch thront und gewisse Ähnlichkeiten mit den indischen Götterdarstellungen zeigt. Über Länder und Meere streckt sie ihre hundert Hände aus, unzählige Sprösslinge saugen an ihren hundert Brüsten, ein Kopfschmuck überragt ihre Stirn und von ihrem Haupt wallt ein leuchtender Schleier hernieder. Um ihre Gestalt fließt ein durchwirktes Gewand, das trotz aller Falten die Umrisse der herrlichen Glieder erkennen lässt.⁵⁷¹ Zu diesem Bild finden wir auch bei Hoffmann Anklänge, als der Erzähler in der vierten Vigilie seine Worte an den Leser richtet und ihm die Mutter Natur vor Augen führt: „in dem feenhaften Reiche voll herrlicher

⁵⁶⁷ Leopold Brandl: Erasmus Darwin's Temple of Nature. Wien, Leipzig 1902, S. 18–20.

⁵⁶⁸ Brandl (1902), S. 32–33.

⁵⁶⁹ Ebd., S. 25.

⁵⁷⁰ Ebd., S. 7.

⁵⁷¹ Ebd., S. 31.

Wunder, die die höchste Wonne so wie das tiefste Entsetzen in gewaltigen Schlägen hervorrufen, ja wo die ernste Göttin ihren Schleier lüftet, daß wir ihr Antlitz zu schauen wännen – aber ein Lächeln schimmert oft aus dem ernsten Blick und das ist der neckhafte Scherz, der in allerlei verwirrendem Zauber mit uns spielt, so wie die Mutter oft mit ihren liebsten Kindern tändelt”. (SW 2/1, S. 251–252.)

Neben Darwins teleologischer Naturanschauung erscheint auch der Gedanke des Kampfes ums Dasein. Überall in der Natur wütet der ewige Kampf ums Leben, der Dämon Krieg entfaltet sein Banner und ganze Völker gehen zugrunde.⁵⁷² Diese Gedanken klingen wiederum aus Hoffmanns Schrift, aus dem *Magnetiseur* bekannt.

Du bist zum Kampfe gerüstet, was weilst Du in träger Ruhe? – Alle Existenz ist Kampf und geht aus dem Kampfe hervor. In einer fortsteigenden Klimax wird dem Mächtigen der Sieg zu Teil, und mit dem unterjochten Vasallen vermehrt er seine Kraft. [...] Die Waffe, mit der wir denen die Kraft und Übermacht innwohnt, diesen geistigen Kampf gegen das untergeordnete Prinzip kämpfen, und uns dasselbe unterjochen, ist uns, ich möchte sagen, sichtbarlich in die Hand gegeben. [...] Wie breiten sich diese Strahlen aus – sie umfassen das organische Leben der ganzen Natur, und es ist der Schimmer des Geistigen, der uns in Pflanze und Tier unsere durch dieselbe Kraft belebten Genossen erkennen läßt. (SW, Bd. 2/1, S. 213.)

Interessant ist die Betrachtung, die Erasmus Darwin an diese Idee des Kampfes anknüpft. Er behauptet nämlich, dass die Pflanzen niedere Tiere sind, die am Boden haften. Da die sich fortbewegenden Tiere dieselben als Beute betrachten oder auch einander gegenseitig nachstellen, kann die Welt wirklich als Schlachtfeld bezeichnet werden.⁵⁷³ Darwin bemüht sich hier wiederum – wie auch an anderen Stellen – Entwicklungsbeziehungen aufzustellen. Diese Absicht kann man auch bei der Vorstellung der Ansichten Buffons und Helvetius’ über die Evolution der Menschen feststellen. Laut dieser Ansichten bilde der Mensch den höchsten Gipfel einer lückenlosen Entwicklungskette und sei zuletzt aus einer an den Mittelmeerküsten lebenden Affenfamilie hervorgegangen. Diese Familie habe nämlich irgendwie erlernt, den Daumenbeugemuskel

⁵⁷² Ebd., S. 156–157.

⁵⁷³ Ebd., S. 160.

besonders zu gebrauchen und die Spitzen der anderen Finger mit der des Daumens zusammenzubringen, was Affen für gewöhnlich nicht tun. Dieser Muskel habe nach und nach – wie die Generationen aufeinander folgten – an Größe, Stärke und Tätigkeit zugenommen. Durch diese erhöhte Tätigkeit des Tastsinnes hätten diese Affen klare Ideen erhalten und allmählich Menschen werden können.⁵⁷⁴ Darwin nimmt zu diesen Gedanken nicht Stellung, sondern er begnügt sich damit, sie einfach darzulegen. Andere Textstellen erleuchten aber seine Neigung zu diesen Ansichten: „Perhaps all the productions of nature are in their progress to greater perfection! An idea countenanced by modern discoveries and deductions concerning the progressive formation of the solid parts of the terraqueous globe, and consonant to the dignity of the creator of all things.”⁵⁷⁵

Zu Darwins These findet man in Bonaventuras *Nachtwachen* bemerkenswerte Anmerkungen.

Ich trete als Vorredner des Menschen auf. Ein respekatives zahlreiches Publikum wird es leichter übersehen, daß ich meiner Hantierung nach ein Narr bin, wenn ich für mich anführe, daß nach Doktor Darwin* [* S. dessen Gedicht über die Natur.] eigentlich der Affe, der doch ohnstreitig noch läppischer ist als ein bloßer Narr, der Vorredner und Prologist des ganzen Menschengeschlechts ist, und daß meine und Ihre Gedanken und Gefühle sich nur bloß mit der Zeit etwas verfeinert und kultiviert haben, obgleich sie ihrem Ursprunge gemäß doch immer nur Gedanken und Gefühle bleiben, wie sie in dem Kopfe und Herzen eines Affen entstehen konnten. Doktor Darwin, den ich hier als meinen Stellvertreter und Anwalt aufführe, behauptet nämlich, daß der Mensch als Mensch einer Affenart am mittelländischen Meere sein Dasein verdanke, und daß diese bloß dadurch daß sie sich ihres Daumenmuskels so bedienen lernte, daß Daumen und Fingerspitzen sich berührten, sich allmählich ein verfeinertes Gefühl verschaffte, von diesem in den folgenden Generationen zu Begriffen überging und sich zuletzt zu verständigen Menschen einkleidete, wie wir sie jetzt noch täglich in Hof- und anderen Uniformen einherschreiten sehen. [...] ⁵⁷⁶

⁵⁷⁴ Ebd., S. 85.

⁵⁷⁵ Ebd., S. 85–86.

⁵⁷⁶ Bonaventura (E. A. F. Klingemann): *Nachtwachen*. Im Anhang: *Des Teufels Taschenbuch*. Hrsg. v. Wolfgang Paulsen. Stuttgart 2003, S. 72–74.

Bei Bonaventura werden Darwins evolutionistische Gedanken noch ironisch dargestellt, obwohl Erasmus Darwin schon damals versucht hatte, seine entwicklungsgeschichtliche Lehre wissenschaftlich zu begründen. Zu seiner Zeit hatte die mikroskopische Forschung nach Swammerdam und Leuwenhoek eine gewisse Höhe erreicht und Darwins naturwissenschaftlichen Bestrebungen Nutzen gebracht.⁵⁷⁷ Die Beobachtung all der winzigen Formen unter den Mikroskopen im Feuchten oder im Wasser führte Darwin zu Betrachtungen über die Lage des Ortes, wo die Urorganismen entstanden sein könnten. Laut seiner Behauptung wurde das organische Leben in den „uferlosen Wogen des perlenreichen Oceans“ erzeugt und genährt.⁵⁷⁸ Im Wasser bewegen sich diese ersten winzigen Formen noch unsichtbar dem durch das Vergrößerungsglas geschärften Blicke, aber Generation entsteht auf Generation, und die einzelnen Individuen erlangen stärkere Glieder und neue Kräfte, zahlreiche Pflanzenarten gehen aus ihnen hervor, wie auch das atmende Reich der Flossen, der Füße und der Schwingen.⁵⁷⁹ Die Reihe vervollständigend heißt es im poetischen Text weiter:

Die mächtige Eiche also, die Riesen der Wälder, die den Donner
Britanniens auf die Flut hinausträgt; der Wal, das riesige Unthier
des Meeres, der stolze Löwe, der Herr der Wüste, der Adler, der
sich in das Reich der Lüfte schwingt und dessen ungeblendetes
Auge den Glanz der Sonne trinkt, endlich der allen überlegene
Mensch, der stolz auf seine Sprache und Vernunft und sein Denken,
mit erhobenem Blick geringschätzig von der Erde hinweg-
sieht und sogar seinen Gott nach seinem eigenen Bilde formt – sie
alle entstanden aus Urformen von Form und Sinn, einem embry-
onalen Punkt, einem mikroskopischen Ens.⁵⁸⁰

Aus diesen Worten spricht schon jener Darwinismus zu den Lesern, wie er zwei Generationen später von seinem Enkel, Charles Darwin zusammengefasst und verbreitet wurde. „Nicht indem er eine Theorie aus seinen Forschungen entnahm und sie als Erklärungsversuch für eine Reihe von Erscheinungen aufstellte, sondern indem er bereits Vorhandenes

⁵⁷⁷ Brandl (1902), S. 46.

⁵⁷⁸ Ebd., S. 50.

⁵⁷⁹ „And breathing realms of fin, and feet, and wing“ (V. 302.) Vgl. Brandl (1902), S. 51.

⁵⁸⁰ Brandl (1902), S. 52.

erweiterte und vertieft".⁵⁸¹ Charles Darwin hat einen ungeheuren Ruhm geerntet für eine Vorstellung, die eigentlich schon zwei Jahrhunderte vor ihm vorhanden war. Interessant ist es immerhin, dass die Evolutionslehre, die heute als eine außer Frage stehende wissenschaftliche Weltansicht gilt, ihren Ursprung in mystisch-okkulten Spekulationen und Gedichten der erwähnten Naturforscher findet. Die heutige Evolutionstheorie scheint den Gipfelpunkt einer Entwicklungskette zu bilden und ging zuletzt aus einer esoterischen Naturreligion hervor. Diese Naturreligion wurde jedoch mit der Zeit enteistert und materialisiert, die Menschen haben ihre neuen Götter wiederum nach ihrem eigenen Bilde geformt.

3. 8. Kampf und Liebe in der Natur bei Hoffmann

Der stete Kampf in der Natur und zwischen den Naturkräften erscheint auch in Hoffmanns Märchen. Wer genau in seinem Tempel der Natur regiert, wird im folgenden Kapitel dargestellt, zuerst lohnt es sich aber die in der Erzählung als negativ und dunkel beschriebene Kraft unter die Lupe zu nehmen. Im Märchen *Der goldne Topf* wird dem Gold und dem spiegelnden Glanz des schönen Topfes, die dem Anselmus zum Erlebnis geworden sind, eine dunkle Magie der Natur, in die die verlassene Veronika auf ihrer Suche nach irdischer Verwirklichung gedrängt wird, entgegengesetzt.⁵⁸² Veronika hat sich nämlich in den Kopf gesetzt, den Anselmus zu heiraten. Ihr Ziel bekam einen neuen Impuls, denn seit der junge Mann bei Lindhorst angestellt ist, besteht die berechtigte Hoffnung, dass er in absehbarer Zeit zum Hofrat ernannt wird. Eine Stimme möchte ihr aber einreden, dass diesem Plane unüberwindliche Hindernisse und Kräfte im Wege ständen.⁵⁸³

Um diese Schranken zu überwinden wird im Märchen eine quasi heidnische Zauberkunst der roten Liebesmagie dargestellt. Die ganze Szene wird bei Hoffmann wie ein Rembrandtsches oder Höllenbrueghelsches Gemälde dargestellt und das „kupfergelbe“ Weib erscheint vor den Augen der Leser als eine Hexe. (SW 2/1, S. 280.) Bei dieser Textstelle treibt Hoffmann ein merkwürdiges intermediales Spielchen, indem die Szene mit

⁵⁸¹ Ebd., S. 52.

⁵⁸² Jaffé (1978), S. 140–141.

⁵⁸³ Ebd., S. 141.

einem Gemälde identifiziert wird. So erscheint diese Beschreibung als eine Ekphrasis, denn der Erzähler weist auf konkrete Künstler und deren in der Realität und außerhalb der Fiktion existierenden Bilder hin, auch wenn die Gemälde nicht näher konkretisiert und nicht genau erwähnt sind. Diese textuell vor Augen geführten Bilder werden auf der Textebene wiederum ins Leben gerufen. Veronika ist gleichzeitig zu einem Marmorbild erstarrt, während sie unbeweglich bei dem Kessel kniet. Auf diese Weise werden in der Text- und Fiktionsebene Gemälde ins Leben gerufen und lebendige Personen zu Bildern verwandelt. Der Leser wird als Augenzeuge und Zuschauer ebenfalls in dieses Spiel hinein geholt und als außenstehender Beobachter mit den Figuren dargestellt – ähnlich den Personen am Rahmen der Stiche Callots, die über die gleiche Perspektive verfügen, wie der Empfänger.

Nun siehst du deutlich das schlanke holde Mädchen, die im weißen dünnen Nachtgewande bei dem Kessel kniet. Der Sturm hat die Flechten aufgelöst und das lange kastanienbraune Haar flattert frei in den Lüften. Ganz im blendenden Feuer der unter dem Dreifuß emporflackernden Flammen steht das engelschöne Gesicht, aber in dem Entsetzen, das seinen Eisstrom darüber goß, ist es erstarrt zur Totenbleiche, und in dem stieren Blick, in den heraufgezogenen Augenbraunen, in dem Munde, der sich vergebens dem Schrei der Todesangst öffnet, welcher sich nicht entwinden kann der von namenloser Folter gepreßten Brust, siehst du ihr Grausen, ihr Entsetzen; die kleinen Händchen hält sie krampfhaft zusammengefaltet in die Höhe, als rief sie betend die Schutzengel herbei sie zu schirmen vor den Ungetümen der Hölle, die dem mächtigen Zauber gehorchend nun gleich erscheinen werden! – So kniet sie da unbeweglich wie ein Marmorbild. Ihr gegenüber sitzt auf dem Boden niedergekauert ein langes hageres kupfergelbes Weib mit spitzer Habichtsnase und funkelnden Katzenaugen; aus dem schwarzen Mantel, den sie umgeworfen, starren die nackten knöchernen Arme hervor und rührend in dem Höllensud lacht und ruft sie mit krächzender Stimme durch den brausenden tosenden Sturm. – Ich glaube wohl, daß dir, günstiger Leser! kennst du auch sonst keine Furcht und Scheu, sich doch bei dem Anblick dieses Rembrandtschen oder Höllensbreughelschen Gemäldes, das nun ins Leben getreten, vor Grausen die Haare auf dem Kopfe gestäubt hätten. (SW 2/1, S. 279–280.)

Für dieses romantische und neuheidnische Hexenbild könnte die Interpretation von Jacob Grimm prägend sein, der in seiner *Deutschen*

Mythologie den Hexenglauben als Ausdruck des „naturcultus unserer vorfahren“ interpretiert. Grimm führte die Hexen auf weise Frauen zurück, die im Heidentum und in der heidnischen Gesellschaft als Seherinnen, Heilkundige und Priesterinnen eine zentrale Funktion erfüllten.⁵⁸⁴ Wie weit verbreitet diese Sichtweise zu jener Zeit war, zeigt der Bericht von Angelika, in dem sie erzählt, „daß es Leute geben kann, denen eine gewisse Sehergabe eigen, die sie durch ihnen bekannte untrügliche Mittel in Bewegung zu setzen wissen. Es ist hier am Orte eine alte Frau, die diese Gabe besonders besitzt“. (SW 2/1, S. 263.) Sie fügt weiterhin hinzu, dass diese Alte „nicht so wie andere ihres Gelichters“ einfach „aus Karten, gegossenem Blei oder aus dem Kaffeesatze“ prophezeit, sondern „nach gewissen Vorbereitungen, an denen die fragende Person Teil nimmt, erscheint in einem hellpolierten Metallspiegel ein wunderliches Gemisch von allerlei Figuren und Gestalten, welche die Alte deutet und aus ihnen die Antwort auf die Frage schöpft“. (SW 2/1, S. 263.) So wie ihre Sehergabe scheint auch der Fluch der Alten wirksam zu sein, den Anselmus in Gestalt einer weißen durchsichtigen Riesenschlange zu bannen.

Die Klingelschnur senkte sich hinab und wurde zur weißen durchsichtigen Riesenschlange, die umwand und drückte ihn fester und fester ihr Gewinde schnürend zusammen, daß die mürben zermalmt Glieder knackend zerbröckelten, und sein Blut aus den Adern spritzte, eindringend in den durchsichtigen Leib der Schlange und ihn rot färbend. [...] Die Schlange erhob ihr Haupt und legte die lange spitzige Zunge von glühendem Erz auf die Brust des Anselmus, da zerriß ein schneidender Schmerz jähling die Pulsader des Lebens und es vergingen ihm die Gedanken. (SW 2/1, S. 244.)

In der Bibel findet man die Enthüllung dieses Geschehnisses, denn in der Apostelgeschichte steht geschrieben, dass der Wahrsagegeist eigentlich ein Python-Geist ist, und ein Python umschlingt und erstickt seine Opfer. Auf ähnliche Weise erstrebt eine „Hexe“ in der Apostelgeschichte durch Wahrsagung und Fluch, ihre Opfer zusammenzupressen und zu zermalmen.⁵⁸⁵

⁵⁸⁴ Jacob Grimm: *Deutsche Mythologie*. Berlin 1934, S. 106–107.

⁵⁸⁵ Es geschah aber, als wir zum Gebet gingen, dass uns eine gewisse Magd begegnete, die einen Wahrsagegeist [Eig. einen Python-Geist] hatte und ihren Herren viel Gewinn brachte durch Wahrsagen. Diese folgte Paulus und uns nach und schrie und sprach: Diese

Die Begegnung zwischen Anselmus und Lindhorst wird mit Licht und bunten Farben dargestellt und gipfelt in der Anschauung des goldenen Topfes, der im Zentrum des blauen Zimmers aufgestellt ist. Die Darstellung ist so bildhaft, dass der Leser das Gefühl hat, es würde ihm ein Gemälde vor Augen geführt. Demgegenüber führt das nächtliche Treffen Veronikas mit der Hexe in die Dunkelheit auf den Kreuzweg neben einem Feld, wo sich die dunkle Darstellung zur Dämonie steigert.⁵⁸⁶ Im Zentrum dieser Zauberei des Apfelweibs steht ein kupferner Kessel statt des goldenen Gefäßes. Das Kupfer entspricht dem Metall der Venus, wodurch auch das antike Mysterium in die Magie eingeführt wird.⁵⁸⁷ Bei der magischen Hexenkunst musste Veronika mit festem Blick in den Kessel hineinschauen und ihre Gedanken auf Anselmus richten, wie es auch in der magnetischen Heilmethode üblich war.

Nun fingen die sonderbaren Massen – waren es Blumen – Metalle – Kräuter – Tiere, man konnte es nicht unterscheiden – die die Alte aus dem Korbe genommen und in den Kessel geworfen, an zu siedeln und zu brausen. Die Alte ließ Veronika los, sie ergriff einen eisernen Löffel, mit dem sie in die glühende Masse hineinfuhr und darin rührte, während Veronika auf ihr Geheiß festen Blickes in den Kessel hineinschauen und ihre Gedanken auf den Anselmus richten mußte. Nun warf die Alte aufs neue blinkende Metalle und auch eine Haarlocke, die sich Veronika vom Kopfwirbel geschnitten, so wie einen kleinen Ring, den sie lange getragen, in den Kessel, indem sie unverständliche durch die Nacht grausig gellende Töne ausstieß und der Kater im unaufhörlichen Rennen winselte und ächzte. (SW 2/1, S. 278–279.)

Auch die Folgen dieser magischen Künste – die von Veronika als Satanskünste bezeichnet werden (SW 2/1, S. 314.) – haben sehr ähnliche Wirkungen wie der Magnetismus, wobei die Spiegel auch eine bedeutsame Rolle spielen. Durch die Darstellung von Spiegelbildern entsteht eine Text-Bild-Beziehung als eine spezielle Art der Intermedialität. In diesem Fall der Intermedialität geht es um virtuelle Bilder, die keinen wahren

Menschen sind Knechte Gottes, des Höchsten, die euch den Weg des Heils verkündigen. Dies aber tat sie viele Tage. Paulus aber, tief betrübt [O. erregt, unwillig], wandte sich um und sprach zu dem Geist: Ich gebiete dir im Namen Jesu Christi, von ihr auszufahren! Und er fuhr aus zu derselben Stunde. In: Apostelgeschichte 16:16–18.

⁵⁸⁶ Jaffé (1978), S. 143.

⁵⁸⁷ Jaffé (1978), S. 143–144.

„Existent“ besitzen, sondern innerhalb der fingierten Geschichte als bloße virtuelle Erscheinungen dargestellt werden, gleichzeitig aber einen ikonischen Charakter haben. Ein Spiegelbild ist schon in sich selbst ikonisch, da es ein Objekt ganz genau abbildet. Der Zeichnende und der Abgezeichnete stimmen vollkommen überein. Die Spiegelbilder zeigen jedoch weit über ihre eigene Rolle hinaus, indem sie die Möglichkeiten und Grenzen der Wahrnehmung ausdehnen.⁵⁸⁸ Im Märchen *Der goldne Topf* sieht Anselmus seine Geliebte im Kristallspiegel und Veronika ist auch fähig, in ihrem Metallspiegel das Spiegelbild von Anselmus zu erblicken.

[...] aber da fühlte sie, daß etwas hartes ihre Brust drückte, und als sie mit der Hand darnach faßte, schien es ein Medaillon zu sein; sie zog es hervor, [...] und es war ein kleiner runder hell polierter Metallspiegel. [...] und es war, als schössen feurige Strahlen aus dem Spiegel, die in ihr Innerstes drangen und es wohlthuend erwärmten. [...] An den Anselmus mußte sie denken, und als sie immer fester und fester den Gedanken auf ihn richtete, da lächelte er ihr freundlich aus dem Spiegel entgegen wie ein lebhaftes Miniatur-Portrait. Aber bald war es ihr, als sähe sie nicht mehr das Bild – nein! – sondern den Studenten Anselmus selbst leibhaftig. (SW 2/1, S. 282–283.)

Der Metallspiegel mit dem Bild des Geliebten lag auf ihrem Herzen, wie es bei den Patienten des Magnetiseurs war. In diesem Fall schien aber gleichzeitig auch Veronika magnetisiert zu sein, weil sie von außen dazu gezwungen worden war, an Anselmus zu denken, und am Ende erwachte sie selbst wie aus einem tiefen Traum: „[...] Aber endlich gelang es der Veronika den Anselmus ins Auge zu fassen, da war es, als müsse er im Anschauen sich erst auf sie besinnen, doch endlich lächelte er und sprach: Ach! – sind Sie es liebe Mademoiselle Paulmann! aber warum belieben Sie sich denn zuweilen als ein Schlänglein zu gebehren? Veronika mußte über diese seltsamen Worte laut auflachen, darüber erwachte sie wie aus einem tiefen Traume [...]“ (SW 2/1, S. 282–283.) Sie erfüllte andererseits teilweise die Funktion des Magnetiseurs – hier werden die Geschlechterrolle umgekehrt dargestellt, eine Frau wird zum Magnetiseur und ein Mann erscheint als magnetisierte Person –, indem sie „immer fester und fester den Gedanken“ auf den jungen Mann richtete und ihr gelang es, den Studenten ins Auge zu fassen. Dieses Erlebnis wirkte auch

⁵⁸⁸ Vgl. Orosz (2001), S. 209–210.

auf Anselmus. Beim Abschreiben im blauen Zimmer erschien ihm Serpentina, aber „wie er schärfer hinblickte, da war es ja ein liebliches herrliches Mädchen, die mit den dunkelblauen Augen wie sie in seinem Innern lebten, voll unaussprechlicher Sehnsucht ihn anschauend ihm entgeschwebte“. (SW 2/1, S. 287.)

Auch am nächsten Tag spürte er die magnetischen Kräfte, da er unwillkürlich an Veronika denken musste: „Zuweilen war es, als risse eine fremde plötzlich auf ihn einbrechende Macht ihn unwiderstehlich hin zur vergessenen Veronika, und er müsse ihr als sei er an sie gekettet folgen wohin sie nur wolle. [...] Veronika war liebenswürdiger als er sie je gesehen; er konnte sie kaum aus den Gedanken bringen und dieser Zustand verursachte ihm eine Qual, der er bei einem Morgenspaziergang zu ent-rinnen hoffte. Eine geheime magische Gewalt zog ihn vor das Pirnaer Tor“. (SW 2/1, S. 294–295.)

Aber nicht nur durch Veronika wurde der Student magnetisiert, sondern auch durch die geheimen Kräfte der drei grünen Schlangen unter dem Holunderbaum. Der Holunderbaum spielt im Volksaberglauben wegen seiner Heilkraft eine bedeutsame Rolle als Lebensbaum oder als Baum des Todes. (SW 2/1, S. 780.) Im Grimmschen Wörterbuch heißt es, „in der holunderblüthe ist man schlafsüchtig“⁵⁸⁹. Aus diesem Grund trifft Anselmus das Schlänglein in einem traumähnlichen Zustand unter diesem Baum, und auch in Kleists Werk trifft der Ritter vom Strahl das somnambule Käthchen von Heilbronn unter einem Holunderbusch.⁵⁹⁰ Im Märchen findet sich der Student in einem „magnetischen Traum“ und weiß selber nicht, was er eigentlich tut.

Der [Anselmus] hatte nämlich den Stamm des Holunderbaumes umfaßt und rief unaufhörlich in die Zweige und Blätter hinein [...]. Und dabei seufzte und ächzte er aus der tiefsten Brust recht kläglich und schüttelte vor Verlangen und Ungeduld den Holunderbaum [...]. [D]em 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. [...] Dem war es als stände er auf lauter

⁵⁸⁹ Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. IV. Bd. 2. Abteilung. Bearbeitet v. Moriz Heyne. Leipzig 1877, Sp 1762.

⁵⁹⁰ Vgl. SW 2/1, S. 780.

spitzigen Dornen und glühenden Nadeln. [...] 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 geschwätzt, was ihm denn um so entsetzlicher war, als er von jeher einen innerlichen Abscheu gegen alle Selbstredner gehegt. (SW 2/1, S. 236–237.)

Von diesem Holunderbaum fühlte der Student sich öfters angezogen: „So wie damals am Himmelfahrtstage umfaßte er den Holunderbaum und rief in die Zweige und Blätter hinein [...]. Nun ging der Student Anselmus jeden Abend, wenn die Sonne nur noch in die Spitzen der Bäume ihr funkelndes Gold streute, unter den Holunderbaum und rief aus tiefer Brust mit ganz kläglichen Tönen in die Blätter und Zweige hinein nach der holden Geliebten, dem goldgrünen Schlinglein.“ (SW 2/1, S. 253.) Die Bäume spielten auch bei Alban im *Magnetiseur* eine wichtige Rolle bei den magnetischen Praktiken, wie auch in den Kollektivbehandlungen Puységurs, der an einem öffentlichen Platz des kleinen Dorfes Buzancy, umgeben von Bäumen, seine Patienten magnetisierte.

Inmitten dieses Platzes stand eine große, schöne, alte Ulme, an deren Fuß eine Quelle ihr klares Wasser hervorsprudelte. Sie war von Steinbänken umgeben, auf denen sich die Bauern niederließen; in die Hauptäste des Baumes und um den Stamm herum hängte man Seile; die Patienten wickelten die Seilenden um die erkrankte Teile ihres Körpers. Die Prozedur begann damit, daß die Patienten eine Kette bildeten, indem sie einander bei den Daumen hielten, und sie fühlten in stärkerem oder geringerem Maß, wie das Fluidum sie durchströmte. Nach einer Weile befahl der Meister, die Kette solle aufgelöst werden und die Patienten sollten sich die Hände reiben. Dann wählte er einige von ihnen aus und versetzte sie durch eine Berührung mit seinem eisernen Stab in eine «vollkommene Krise». Diese Personen, nun «Ärzte» genannt, diagnostizierten Krankheiten und verordneten Behandlungen. Um sie wieder zu «entzaubern» (d. h. um sie aus ihrem magnetischen Schlaf zu wecken), befahl ihnen Puységur, den Baum zu küssen, worauf sie erwachten; sie erinnerten sich an nichts von dem, was geschehen war.⁵⁹¹

Auch die Kristall-Glockentöne, die ständig die Erscheinung Serpentinias begleiten, wurden in den magnetischen Therapien von Franz Anton

⁵⁹¹ Ellenberger (1973), S. 115.

Mesmer verwendet wie zur eigenen Erbauung. Mesmer war von der Wirkung der gläsernen Töne überzeugt, deshalb setzte er gelegentlich in seinen magnetischen Behandlungen auch die Glasharmonika zur „Nachbehandlung und Entspannung“ der Patienten ein.⁵⁹² Die Glasharmonika wurde 1761 von Benjamin Franklin entwickelt. Zur Tonerzeugung dienen ineinandergeschobene Glasglocken auf einer gemeinsamen Achse, die durch ein Pedal in Rotation versetzt wird.⁵⁹³ Über Mesmer wurde berichtet – unter anderem von Leopold Mozart –, dass er auf der Glasharmonika recht gut gespielt und mit seiner Tenorstimme improvisiert habe. Auch Haydn und Gluck zählten zu seinen Freunden und waren von seinem Harmonikaspiel begeistert.⁵⁹⁴ Anselmus geriet durch diese Stimmen unwillkürlich immer in einen tiefen Traum.

Bei der Liebe Veronikas zu Anselmus wird oft ihre Besitzgier hervorgehoben, Serpentina's Liebe wird jedoch als echte Liebe dargestellt. Wenn man diese Liebe und die Äußerungen Serpentina's und Anselmus' textnah näher betrachtet, stellt sich heraus, dass ihre Liebe ebenso mit Macht und Besitzgier erfüllt ist. Serpentina erwähnt kein einziges Mal, dass sie den Studenten liebt, sie nennt ihn höchstens Geliebter – so nennen ihn aber auch die Bäume am Ende der Geschichte. Sie erwartet wiederum eine totale Liebe und vollständiger Hingabe und Umwandlung von Anselmus. Serpentina selbst verändert sich nicht, als wäre sie in sich selbst schon vollständig. Sie braucht die Vermählung mit dem jungen Mann, um ihrem Vater behilflich zu sein, ihn aus dem Menschenwesen zu befreien. Serpentina will Anselmus auch besitzen, obwohl es ein Zeichen der Liebe ist, dass sie schenken und geben will und nicht bekommen: „Da wehte es wie in leisen, leisen, lispelnden Krystallklängen durch das Zimmer: ich bin dir nahe – nahe – nahe! – ich helfe dir! – sei mutig – sei standhaft, lieber Anselmus! – ich mühe mich mit dir, damit du mein werdest!“ (SW 2/1, S. 274.) An einer anderen Textstelle heißt es wiederum: „Lieber Anselmus! fing Serpentina an, nun bist du bald ganz mein, durch deinen Glauben, durch deine Liebe erringst du mich, und ich bürge dir den goldnen Topf der uns beide beglückt immerdar.“ (SW 2/1, S. 287.)

⁵⁹² Zeitschrift für Instrumentenbau, Nr. 2 / 15.10.1941, Bd.: 62, Leipzig, 1941–42, S. 11. Vgl. A. Apel: Das Harmonichord. In: Allgemeine musikalische Zeitung, Zwölfter Jahrgang vom 4. Oktober 1809 bis 26. Dezember 1810. Leipzig, Bd. 12, S. 1035–1038, Dezember 1810, S. 1030–1038.

⁵⁹³ Ebd.

⁵⁹⁴ Ebd.

Ein weiteres Kennzeichen und Grundlage der wahren Liebe ist die Freiheit zu lieben. Ihrem ganzen Wesen nach beruht die Liebe auf einer freien gegenseitigen Zustimmung. Der freie Wille des Anselmus wurde jedoch schon beim ersten Treffen mit der grünen Schlange eigentlich nicht beachtet. Der Student geriet in einem hypnotischen Traum, wobei er nicht die mindeste Ahnung davon hatte, wo er eigentlich war und was er unter dem Holunderbaum wollte. Er wurde von den Augen der Schlange gebannt: „Da fuhr es ihm durch alle Glieder wie ein elektrischer Schlag, er erbebte im Innersten – er starrte herauf und ein Paar herrliche dunkelblaue Augen blickten ihn mit unaussprechlicher Sehnsucht an, so daß ein nie gekanntes Gefühl der höchsten Seeligkeit 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 Krystallglocken [...]“ (SW 2/1, S. 234.) Im blauen Zimmer trifft er wiederum auf Serpentina: „Dem Anselmus war es, als sei er von der holden lieblichen Gestalt so ganz und gar umschlungen und umwunden, daß er sich nur mit ihr regen und bewegen könne und als sei es nur der Schlag ihres Pulses, der durch seine Fibern und Nerven zittere; er horchte auf jedes ihrer Worte, das bis in sein Innerstes hinein erklang“. (SW 2/1, S. 288.) Später rief er unwillkürlich aus: „nur du bist mein Leben!“ (SW 2/1, S. 288.) Und er will selbst seine Geliebte besitzen, indem er behauptet, „wenn du nur Mein bist, so will ich gern untergehen in all’ dem Wunderbaren und Seltsamen, was mich befängt seit dem Augenblick, als ich dich sah“. (SW 2/1, S. 288.) Und in der Kristallflasche klagte Anselmus „von tiefem schneidendem Schmerz ergriffen“: „Ach du wirst wohl nimmer mein werden, für mich ist der goldne Topf verloren, ich darf seine Wunder nimmermehr schauen.“ (SW 2/1, S. 304.)

Diese Darstellung widerspiegelt jedoch die romantische Auffassung der Liebe. Laut Bolz ist nämlich „ein in Geheimniszustand versetzter Narzißmus“ das Prinzip der romantischen Philosophie.⁵⁹⁵ Die romantische Liebe füge sich in das narzisstische Schema des makellosen Körpers ein, wie darüber *Lucinde* erzählt: „Ich sehe mich ganz im Spiegel Deines Briefes und die Liebe in Deinen blauen Augen“.⁵⁹⁶ Ritter hebt in seinen Fragmenten aus dem Nachlasse eines jungen Physikers ebenfalls die Besonderheit der Augen hervor, die nicht nur bei Novalis und Schlegel, sondern auch

⁵⁹⁵ Bolz (1987), S. 81.

⁵⁹⁶ Ebd.

bei Hoffmann als wichtig erscheinen, indem er schreibt: „das eigentliche Organ der Liebe bleibt das Auge. Wenn zwei Augen in einander verschwinden, ist Liebe da.“⁵⁹⁷ Das Thaumazein (die Verwunderung) des Narziß sei, auf Gegenliebe hoffend sich selber zu finden.⁵⁹⁸ Die Liebe, die Friedrich Schlegel in seinem Roman *Lucinde* darstellt, ist auch radikal selbstbezüglich.⁵⁹⁹

Bei Schlegel wird die Frau – wie auch bei Hoffmann und in der zeitgenössischen Diskussion – auf die Natur festgelegt, indem er schreibt, dass die Frauen „mitten im Schoß der menschlichen Gesellschaft Naturmenschen geblieben sind“. (KFSa, Bd. V., S. 55.)⁶⁰⁰ An Dorothea, an seine Frau, schreibt Schlegel in einem Brief *Über die Philosophie*, die männliche Gestalt sei „reicher, selbständiger, künstlicher und erhabener“, die weibliche Gestalt jedoch „menschlicher“: „In dem schönsten Manne ist die Göttlichkeit und Tierheit weit abgesonderter. In der weiblichen Gestalt ist beides ganz verschmolzen, wie in der Menschheit selbst. Und darum finde ich’s auch sehr wahr, daß die Schönheit des Weibes eigentlich nur die höchste sein kann: denn das Menschliche ist überall das Höchste, und höher als das Göttliche.“ (KFSa, Bd. VIII., S. 46.) Diese Vergöttlichung der Menschen bekommt auch bei Hoffmanns Märchen eine wichtige Rolle, ebenso wie die Gestalt der Frau, in der die Göttlichkeit und Tierheit in einer sprechenden Schlange zum Ausdruck kommt. Die Frau erscheint mit sich und mit der Natur im Einklang. Durch die Liebe wird die Wahrnehmung der Welt verändert, wie es bei Schlegel heißt: „Alles ist beseelt für mich, spricht zu mir und alles ist heilig. Wenn man sich so liebt wie wir, kehrt auch die Natur im Menschen zu ihrer ursprünglichen Göttlichkeit zurück“. (KFSa, Bd. V., S. 67.)⁶⁰¹ Diese Gedanken drückt Anselmus im Märchen mit seinen eigenen Worten aus, als er unter dem Holunderbaum in die Blätter und Zweige nach seiner

⁵⁹⁷ J. W. Ritter: *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers*. Heidelberg 1810, S. 175. Zitiert nach Bolz (1987), S. 81.

⁵⁹⁸ Bolz (1987), S. 81.

⁵⁹⁹ Wulf Segebrecht (Hrsg.): *Romantische Liebe und romantischer Tod. Über den Bamberger Aufenthalt von Caroline Schlegel, Auguste Böhmer, August Wilhelm Schlegel und Friedrich Wilhelm Schelling im Jahre 1800*. Bamberg 2000, S. 44. Vgl. „Was oft Liebe genannt wird, ist nur eine eigne Art von Magnetismus. Es fängt an mit einem beschwerlich kitzelnden en rapport Setzen, besteht in einer Desorganisation und endigt mit einem ekelhaften Hellsehen und viel Ermattung. Gewöhnlich ist auch einer dabey nüchtern.“ In: Schlegel (1906), Bd. II., S. 262, [340].

⁶⁰⁰ Vgl. Segebrecht (2000), S. 44.

⁶⁰¹ Vgl. ebd., S. 45.

Geliebten hineinruft: „Aber dem Studenten Anselmus war es, als wisse er nun, was sich in seinem Innern so rege und bewege, ja was seine Brust so im Schmerz einer unendlichen Sehnsucht zerreiße. »Ist es denn etwas anders«, sprach er, »als daß ich dich so ganz mit voller Seele bis zum Tode liebe, du herrliches goldnes Schlänglein, ja daß ich ohne dich nicht zu leben vermag und vergehen muß in hoffnungsloser Not, wenn ich dich nicht wiedersehe, dich nicht habe wie die Geliebte meines Herzens – aber ich weiß es, du wirst mein und dann alles, was herrliche Träume aus einer andern höhern Welt mir verheißen, erfüllt sein.«, (SW 2/1, S. 253.) Die Natur beginnt auch bei Hoffmann zu sprechen, wenn sie von der Liebe entzündet wird.

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 entzündet.« Der Abendwind strich vorüber und sprach: »ich umspielte deine Schläfe aber du verstandest mich nicht, der Hauch ist meine Sprache, wenn ihn die Liebe entzündet.« Die Sonnenstrahlen brachen durch das Gewölk und der Schein brannte wie in Worten: »ich umgoß Dich mit glühendem Gold, aber du verstandest mich nicht; Glut ist meine Sprache, wenn sie die Liebe entzündet.« (SW 2/1, S. 234.)

Mit Serpentina glaubt Anselmus alles zu bekommen. Bei Novalis heißt es: „Meine Geliebte ist die Abbeviatur des Universums, das Universum die Elongatur meiner Geliebten“. (NSW, Bd. II., S. 485.) Bei Schlegel erscheint ebenso der Eine als Erfüllung des Anderen: „Heute fand ich in einem französischen Buche von zwei Liebenden den Ausdruck: 'Sie waren einander dem andern das Universum.' – Wie fiel mir's auf, [...] daß, was da so gedankenlos stand, bloß als eine Figur der Übertreibung, in uns buchstäblich wahr geworden sei!“ (KFSA, Bd. V., S. 67.)⁶⁰² Diese Vorstellungen der Liebe sind in der romantischen Auffassung über die Sehnsucht nach Einheit mit der Natur eingebettet und stark mit einer Naturreligion verbunden. Schlegel benutzt selbst bei der Beschreibung der Liebe das Wort Religion und propagiert dabei eine „menschenvergötternde Religion“ und versucht „den Geist der Zeitalter und der Nationen, auch in der Religion zu erspähen und zu erraten“.⁶⁰³

⁶⁰² Vgl. ebd.

⁶⁰³ Über die Philosophie. An Dorothea [1799]. In: KFSA, Bd. VIII, S. 48.

Obgleich mir aber auch das, was man gewöhnlich Religion nennt, eins der wunderbarsten, größten Phänomene zu sein scheint, so kann ich doch im strengen Sinne nur das für Religion gelten lassen, wenn man göttlich denkt, und dichtet, und lebt, wenn man voll von Gott ist [...].

Es ist mir, als ob ich Dich bei diesem Stücke Religion denken hörte: »Wenn es also nur auf die Andacht und auf die Anbetung des Göttlichen ankommt; wenn das Menschliche überall das Höchste ist; wenn der Mann von Natur der erhabnere Mensch ist: so wäre es ja der rechte, und wohl der nächste Weg den Geliebten anzubeten, und so die menschenvergötternde Religion der menschlichen Griechen zu modernisieren?« [...] ich weiß nicht, ob ich das Universum von ganzer Seele anbeten könnte, wenn ich nie ein Weib geliebt hätte. Aber freilich das Universum ist und bleibt meine Lösung.⁶⁰⁴

Die Gefahr und das Böse, welche hinter der Anbetung des Kosmos stecken, lassen sich aufgrund der Bibel enthüllen. Johannes warnt davor, die Welt zu lieben: „Wenn jemand die Welt liebt, so ist die Liebe des Vaters nicht in ihm; denn alles, was in der Welt ist, die Lust des Fleisches und die Lust der Augen und der Hochmut des Lebens, ist nicht von [O. aus] dem Vater, sondern ist von der Welt.“⁶⁰⁵ Der Grund dieser Warnung ist, dass „die ganze Welt in dem Bösen liegt“.⁶⁰⁶ Wenn jemand das Universum anbetet, betet er demzufolge auch den Bösen, den Fürst dieser Welt an. Jesus behauptet in seinem Gebet, dass er nicht aus der Welt ist.⁶⁰⁷ Wiederum steht geschrieben, dass der „Fürst dieser Welt gerichtet ist“⁶⁰⁸ und Jesus die Welt überwunden hat.⁶⁰⁹ Und „alles, was aus Gott geboren ist, überwindet die Welt; und dies ist der Sieg, der die Welt überwunden

⁶⁰⁴ Ebd.

⁶⁰⁵ I. Johannes 2: 15–16.

⁶⁰⁶ I. Johannes 5: 19 [Im Vers davor steht: „Wir wissen, dass jeder, der aus Gott geboren ist, nicht sündigt; sondern der aus Gott Geborene bewahrt sich, und der Böse tastet ihn nicht an.“ Im darauffolgenden Vers steht, dass die ganze Welt in dem Bösen liegt. Dies bezieht sich auf eine Person, auf den Bösen.] Vgl. Jakobus 4: 4, I. Johannes 1: 5, I. Johannes 17: 14, 16.

⁶⁰⁷ I. Johannes 17: 14, 16.

⁶⁰⁸ Johannes 16: 11

⁶⁰⁹ Johannes 16: 33

hat: unser Glaube. Wer ist es, der die Welt überwindet, wenn nicht der, der glaubt, dass Jesus der Sohn Gottes ist?“⁶¹⁰ Eine Religion, die die Anbetung des Universums proklamiert, steht demzufolge im Gegensatz zum Gott der Bibel.

3. 9. Weltgeist der Poesie im goldenen Pokal

Die Romantiker führten die Auflösung der Einheit auf den Sündenfall zurück, und versuchten diesen Bruch wiederherzustellen. Beim Sündenfall sind Adam und Eva in den drei genannten Bereichen, das heißt durch die Lust des Fleisches, die Lust der Augen und den Hochmut des Lebens, gescheitert. Der Hochmut war eigentlich die erste Sünde in der Welt, die Sünde des Teufels, der die ersten Menschen auch mit eben derselben Sünde versucht hat. Die eigentliche Sünde liegt dabei in dem Willen, von Gott, vom Schöpfer unabhängig zu sein. Die Romantiker wollten diesen Sündenfall wiedergutmachen, tappten aber in die gleiche Falle, indem sie sich selbst und den Menschen unabhängig von Gott vergöttlichen wollten.⁶¹¹ Schlegel ist es gelungen, den Geist seines Zeitalters und der Nationen zu erspähen, aber die Folgen ihrer Philosophie konnte er noch nicht erraten.

Dieser Weltgeist seines Zeitalters sollte aber nicht nur erspäht, sondern auch durch die Philosophie und Poesie verkündigt werden, denn „alles ist gemein, was gar nichts hat vom Weltgeiste der Philosophie und der Poesie. Sie allein sind ganz, und können erst alle besonderen Wissenschaften und Künste zu einem Ganzen beseelen und vereinen. Nur in ihnen kann auch das einzelne Werk die Welt umfassen, und nur von ihnen kann man sagen, daß alle Werke, die sie jemals hervorgebracht haben, Glieder einer Organisation sind.“⁶¹² Später fügt Schlegel jedoch hinzu: „Alles was kräftig, treffend, und groß ist in dem Leben handelnder oder liebender Menschen, wenn gleich sie nichts wissen von den Namen

⁶¹⁰ I. Johannes 5: 4–5.

⁶¹¹ Vgl. „Es ist der Menschheit eigen, daß sie sich über die Menschheit erheben muß.“ In: KFSa, Bd. II., S. 258, [21]. Vgl. „Das höchste Gut und das allein Nützliche ist die Bildung.“ In: KFSa, Bd. II., S. 259, [37]. Vgl. „Ob denn das Heil der Welt von den Gelehrten zu erwarten sei? Ich weiß es nicht. Aber Zeit ist es, daß alle Künstler zusammentreten als Eidgenossen zu ewigem Bündnis.“ In: KFSa, Bd. II., S. 259, [32].

⁶¹² Über die Philosophie. An Dorothea [1799]. In: KFSa, Bd. VIII., S. 50.

der Wissenschaften und Künste, ist Eingebung jenes Weltgeistes.“⁶¹³ Poesie und Philosophie seien also ein notwendiger Teil des Lebens, nämlich Geist und Seele der Menschheit, demzufolge würden sie unterschiedliche Funktionen erfüllen.

Ich bin weit entfernt, es der Poesie zum Verbrechen zu machen, daß sie weniger Religion hat, als ihre Schwester. Denn es scheint mir eben ihre liebenswürdige Bestimmung, den Geist mit der Natur zu befreunden und den Himmel selbst durch den Zauber ihrer geselligen Reize auf die Erde herabzulocken; Menschen zu Göttern zu erheben, das mag sie der Philosophie überlassen. [...] für die Frauen sei die Philosophie das nähere und unentbehrlichere Bedürfnis. Den äußern Reiz sind sie nicht in Gefahr zu vergessen, wie es Männern so leicht begegnet, und wenn sie auch sonst noch so unheilig sind, so halten sie doch die Jugend heilig und den jugendlichen Sinn, und diese Poesie des Lebens ist ihnen natürlich.⁶¹⁴

Bei Hoffmann scheinen die Jugend und der jugendliche Sinn auch heilig zu sein. In seinem Märchen müssen die drei Schlänglein mit drei Jünglingen vermählt werden, die über ein kindliches poetisches Gemüt verfügen: „Oft finde man dieses Gemüt bei Jünglingen, die der hohen Einfachheit ihrer Sitten wegen und weil es ihnen ganz an der sogenannten Weltbildung fehle, von dem Pöbel verspottet würden.“ (SW 2/1, S. 291.) Zwar erscheint Serpentina auch als unheilig, indem sie einen schnöden unchristlichen Namen hat, aber sie hält den jugendlichen poetischen Sinn und die Poesie des Lebens für natürlich und wichtig. Als Teil der progressiven Universalpoesie und als Glieder dieser vereinigenden und die ganze Welt umfassenden Organisation enthält auch Hoffmanns Märchen von diesem Weltgeist, indem der Dichter durch seine Poesie und in Form einer Naturreligion, die gleichzeitig auch die romantische Philosophie mit der Poesie vereinigt, den Geist mit der Natur befreundet. Sein Märchen

⁶¹³ Ebd. Vgl. Paulus behauptet im Gegensatz zu Schlegel: „Wir aber haben nicht den Geist der Welt empfangen, sondern den Geist, der aus Gott ist, um die Dinge zu kennen, die uns von Gott geschenkt sind; die wir auch verkündigen [reden], nicht in Worten, gelehrt durch menschliche Weisheit, sondern in Worten, gelehrt durch den Geist, mitteilend [verbindend, erläuternd, beurteilend] geistliche Dinge durch geistliche Mittel [Geistliches für Geistliche].“ In: I. Korinther 2: 12–13.

⁶¹⁴ Über die Philosophie. An Dorothea [1799]. In: KFSa, Bd. VIII., S. 52.

lockt demzufolge den „Himmel“ durch den Zauber seiner geselliger Reize auf die Erde herab und vergöttlicht gleichzeitig die Menschen bzw. die Dichter.

Die Himmelfahrt Anselmus geschieht durch eine alchemistische Transsubstantiation. Der Begriff Transsubstantiation bedeutet Wesensverwandlung und bezeichnet in der römisch-katholischen Theologie die tatsächliche Substanzveränderung von Brot und Wein bei der Messe in der priesterlichen Vergegenwärtigung des Opfers Christi.⁶¹⁵ Eine Theologie der Wesensverwandlung wird erst durch das vierte Laterankonzil von 1215 zum Dogma erhoben.⁶¹⁶ Die Vorstellungen der Transsubstantiation und der Eucharistie lassen sich mit der Behauptungen der Bibel nicht vereinbaren, überlagern sich jedoch historisch schon sehr früh mit dem hermetischen Motiv einer geistigen Metamorphose und Wiedergeburt. Die Wesensverwandlung wurde vermutlich unter alchemistischem Einfluss dogmatisch festgeschrieben.⁶¹⁷ Gebelein fand in seinem Buch über die Alchemie bemerkenswert, „daß die Transsubstantiation erst auf dem 4. Laterankonzil 1215 unter Papst Innozenz III. zum Dogma erhoben wurde“, obwohl zu dieser Zeit Alchemie schon etabliert war.⁶¹⁸ Eine erste große mitteleuropäische Konjunktur in der Rezeption der alchemistischen Schriften findet hinreichend geklärt wirklich im 12. und beginnenden 13. Jahrhundert statt.⁶¹⁹ Laut Kremer lässt sich eine Verzahnung von christlicher Dogmatik und Alchemie über die wechselseitige Referenz von kirchlichen Sakramenten und alchemistischen Prozessstufen bis hin zur meronymischen Substitution von Christus und dem Stein der Weisen (Lapis occultus) feststellen.⁶²⁰ Diese wechselseitige Verbindung erscheint auch im Märchen, indem außer den schon angeklungenen alchemistischen Motiven auch bestimmte Hinweise auf die Transsubstantiation der beiden Dichter, Anselmus und der Erzähler, gegeben werden. Anselmus' Leib wird in einer gläsernen Kristallflasche⁶²¹ eingesperrt, wie in

⁶¹⁵ J. Pohle: Eucharist, Maurice M. Hasset: Eucharist. In: The Catholic Encyclopedia. Edited by Charles G. Herbermann [u.a.]. Volume V. New York, 1909, S. 573, 572–592.

⁶¹⁶ Friedrich Karl Meier: Versuch einer Geschichte der Transsubstantiationslehre. Heilbronn, 1832, S. 73–75. Vgl. Kremer (1994), S. 45.

⁶¹⁷ Kremer (1994), S. 45.

⁶¹⁸ Gebelein (1991), S. 195. Vgl. Kremer (1994), S. 45.

⁶¹⁹ Kremer (1994), S. 45.

⁶²⁰ Ebd., S. 46.

⁶²¹ Diese Kristallflasche stand wiederum auf einem Repositorium (lat. *repositorium* 'Lager'), auf dem normalerweise öffentlich und allgemein zugängliche Dokumente aufbewahrt sind.

einer Monstranz, in einem liturgischen Schaugerät, bei der Verehrung und Anbetung der konsekrierten Hostie.⁶²² Die Wesensverwandlung des Erzählers wird unterstützt durch einen goldenen Pokal mit einem Getränk, aus dem eine blaue Flamme emporknistert. (SW 2/1, S. 318.) Die Flammen kommen in beiden Fällen als eindeutiges Zeichen der Alchemie vor.⁶²³ Die Transsubstantiation des Adepten geschieht nach alchemistischer Vorstellung nämlich in der Sublimation des Feuers. Einen Versuch zur Spiritualisierung dieses Feuers findet sich erneut in Montfaucon de Villars' Werk *Comte de Gabalis*, das zu Hoffmanns Lektüre gehörte. Bei dem Fall ins Kristall wälzten sich die Flammen um den Studenten.

Zischend und brausend fuhr ein blauer Blitz aus dem Fleck und schlängelte sich krachend durch das Zimmer bis zur Decke herauf. Da quoll ein dicker Dampf aus den Wänden, die Blätter fingen an zu rauschen wie vom Sturme geschüttelt, und aus ihnen schossen blinkende Basilisken im flackernden Feuer herab den Dampf entzündend, daß die Flammenmassen prasselnd sich um den Anselmus wälzten. Die goldenen Stämme der Palmbäume wurden zur Riesenschlangen, die ihre gräßlichen Häupter in schneidendem Metallklange zusammenstießen und mit den geschuppten Leibern den Anselmus umwanden. [...] Als er wieder zu sich selbst kam, konnte er sich nicht regen und bewegen, er war wie von einem glänzen-den Schein umgeben, an dem er sich, wollte er nur die Hand er-heben oder sonst sich rühren, stieß. (SW 2/1, S. 302.)

Die blauen Flammen – wie schon erwähnt wurde – erscheinen auch am Ende der Geschichte, als der Salamander Lindhorst den Erzähler, der

Hier kommt wiederum die Beziehung von Schrift und Körper ins Spiel. Bei der eucharistischen Anbetung und bei Sakramentprozessionen wird die Monstranz auch für die Öffentlichkeit zugänglich, indem sie erhöht ausgesetzt wird, sodass sie von allen Anwesenden gesehen werden kann. Vgl. Herbert Thurston: *Ostensorium*. In: *The Catholic Encyclopedia*. Edited by Charles G. Herbermann [u.a.]. Volume XI. New York, 1911, S. 344–346.

⁶²² Vgl. Thurston (1911), S. 344–346.

⁶²³ Interessant ist es jedoch, dass die Vorstellung eines Läuterungsortes bzw. Fegefeuers ebenfalls im 12. Jahrhundert endgültig im Volksglauben verankert wurde, und die Bezeichnung Fegefeuer erst dann gebräuchlich war. Da der Ausdruck *purgatorium* oder ein Hinweis auf einen Reinigungsort in der Bibel nicht vorkommt, könnte diese Lehre auch mit der Verbreitung alchemistischer Traditionen in der Vorstellung eines Läuterungsfeuers eine Unterstützung finden.

gleichzeitig der Abschreiber des Märchens ist, in die Geheimnisse der höheren Welt von Atlantis, in die Welt der Poesie einführt. Mit einem besonderen Trunk, in welchem sich der Erzähler den Geist selber einzuverleiben scheint, verwandelt sich der Erzähler in seinem Wesen und wird in die Dichtkunst eingeweiht.

Der Archivarius Lindhorst verschwand, erschien aber gleich wieder mit einem schönen goldnen Pokal in der Hand aus dem eine blaue Flamme hoch emporknisterte. »Hier, sprach er, bringe ich Ihnen das Lieblingsgetränk Ihres Freundes des Kapellmeisters Johannes Kreisler. Es ist angezündeter Arrak in den ich einigen Zucker geworfen. Nippen Sie was weniges davon, ich will gleich meinen Schlafrock abwerfen und zu meiner Lust und um, während Sie sitzen und schauen und schreiben, Ihrer werthen Gesellschaft zu genießen in dem Pokal auf- und niedersteigen.« [...] – Ohne Scheu kostete ich, die Flamme leise weghauchend, von dem Getränk – es war köstlich! (SW 2/1, S. 318.)

Hier bekommt erneut der Zeitraum gegen Mitternacht eine wichtige Rolle. Der Ort scheint auch bemerkenswert zu sein, sie befinden sich nämlich im Zimmer, wo „Bhogovotgita’s Meister“ Anselmus erwartet und auch das Getränk, das erwähnt wird, stammt aus Indien – es gibt auch einen arabischen Anisbranntwein mit ähnlichem Namen. Arrak ist eine aus Palmzuckersaft bzw. Palmwein und vergorener Reismaische gewonnene Spirituose (lat. *spiritus* 'Geist', *spirituosa* 'Geistiges, geistige Getränke') und wird oft als Reisbranntwein bezeichnet. In Bali wird dieses Getränk traditionell für Opfergaben verwendet. Arrak ist zudem eine der ursprünglichen Zutaten von Punsch. Als Punsch (nach Hindi *pāñč* „fünf“) wird ein ebenfalls ursprünglich aus Indien stammendes alkoholisches Heißgetränk bezeichnet, das aus fünf Zutaten besteht, daher der Name. Außer Arrak sind die traditionellen Zutaten Zucker, Zitronen und Tee oder Wasser mit Gewürzen.⁶²⁴ Der Punsch und seine Zutaten werden auch bei Hoffmann schon in der neunten Vigilie erwähnt: „der Registrator Heerbrand griff in die tiefe Tasche seines Matins und brachte in drei Reprisen eine Flasche Arrak, Zitronen und Zucker zum Vorschein.

⁶²⁴ Johann Heinrich Zedler: Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste. Band 29, Leipzig 1741, Spalte 1627., Friedrich Schiller erwähnt in seinem Punschlied vier „Elemente“ (Wasser, Zitrone, Zucker und Tropfen des Geistes, d.h. Spirituosen), die von diesem Getränk unerlässlich sind. Vgl. Julia Jones, Barbara Deer, Heinz Seidler: Kulinarisch-ergötzliches Jahrbuch der Feiern und Feste. Gerstenberg 1999, S. 27.

Kaum war eine halbe Stunde vergangen, so dampfte ein köstlicher Punsch auf Paulmanns Tische." (SW 2/1, S. 297.)⁶²⁵ Im Punsche, dem Lieblingsgetränk des Kapellmeisters sind gleichzeitig als „Spirituose“ (d. h. Geister) der Salamander und die Elementargeister verborgen. Laut Jaffé wird der goldene Trinkbecher, der goldene Pokal zum fernen Abbild des goldenen Topfes, denn der Punsch enthält auch den „Geist, der vom Licht und unterirdischem Feuer geboren“.⁶²⁶ In den *Kreisleriana* findet der Leser darüber hinaus interessante Hinweise beim Loblied des Punsches: „[...] finde nur nöthig für mich selbst im Stillen zu bemerken, daß der Geist, der von Licht und unterirdischem Feuer geboren, so keck den Menschen beherrscht, gar gefährlich ist, und man seiner Freundlichkeit nicht trauen darf, da er schnell die Miene ändert und statt des wohlthuenden Freundes, zum furchtbaren Tyrannen wird.“ (SW 2/1, S. 70–71.) Dieser Geist, der aus Licht und unterirdischem Feuer geboren ist, erscheint im Goldenen Topf unter dem Namen Phosphorus als Symbol der verkündigten neuen Religion.

3. 10. Mythos über die „Lichtbringer“ der neuen Kunstreligion im Goldenen Topf

Das Märchen wird an zwei Stellen unterbrochen, um die beiden Teile eines „Mythus“ einzuschieben. So unterbricht der Mythos die Dresdener Märchenwelt zweimal unvermittelt, wie ein Traum im Traum.⁶²⁷ In der gedrängten Abfolge innerer Bilder findet der Leser kaum etwas, was ihm zum Verständnis verhelfen könnte. Auch die Zuhörer im Märchen verstehen die Geschichte über die „Entstehung“ des Archivarius nicht: „Erlauben Sie, das ist ein orientalischer Schwulst, werter Hr. Archivarius!“ (SW 2/1, S. 246–247.) Nur die Worte des Archivarius, laut denen die Geschichte buchstäblich wahr sei, erwecken die Hoffnung, vielleicht doch noch etwas aus dem Rätsel zu entziffern.

⁶²⁵ Hoffmanns Darstellung über eine Punschgesellschaft scheint in gewisser Weise dem Hogarth'schen Kupferstich *Nächtliche Punsch-Gesellschaft* (A Midnight Modern Conversation, etwa 1765) nachgestellt zu sein. Vgl. SW 2/1, S. 787. und Zedler (1741), Bd. 29., Spalte 1627.

⁶²⁶ Jaffé (1978), S. 225.

⁶²⁷ Ebd., S. 238, 147.

[...] das was ich so eben erzählt, ist das wahrhaftigste was ich Euch aufzischen kann ihr Leute und gehört in gewisser Art auch zu meinem Leben. Denn ich stamme eben aus jenem Tale her und die Feuerlilie die zuletzt als Königin herrschte, ist meine Ur – ur – ur – urgroßmutter, weshalb ich denn auch eigentlich ein Prinz bin. Alle brachen in ein schallendes Gelächter aus. »[...] Euch mag wohl das, was ich freilich nur in ganz dürftigen Zügen erzählt habe, unsinnig und toll vorkommen, aber es ist dem unerachtet nichts weniger als ungereimt oder auch nur allegorisch gemeint sondern buchstäblich wahr.« (SW 2/1, S. 247.)

Allein der Student Anselmus hört diese Erzählung anders, ihm „wurde ganz unheimlich zu Mute und er konnte dem Archivarius Lindhorst kaum in die starren ernsten Augen sehen, ohne innerlich auf eine ihm selbst unbegreifliche Weise zu erbeben. Zumal hatte die rauhe aber sonderbar metallartig tönende Stimme des Archivarius Lindhorst für ihn etwas geheimnißvoll eindringendes, daß er Mark und Bein zittern fühlte.“ (SW 2/1, S. 248.) Die zweite Hälfte des Mythos konnte nur Anselmus von Serpentina erfahren. Den ersten Teil findet der Leser ohne jegliche Einleitung am Anfang der dritten Vigilie, das Ende der Geschichte jedoch in der achten Vigilie, dieses wird von Anselmus auf wunderbarer Weise kopiert. Erst durch den Mythos werden die Gestalten des Archivarius und des alten Apfelweibs bzw. die Deutung zahlreicher Ereignisse beleuchtet. Wie in Offenbarungen und Mythen üblich, werden hier die Informationen über eine im Hintergrund stehende Geisterwelt in bunten Bildern vorgeführt.⁶²⁸ Diese Bilder könnten dem Innersten der Dichter entstammen, werden aber nicht in Gedanken zusammengefasst, sondern dem Leser und Zuschauer einfach bildhaft dargestellt.

Der Mythos beginnt mit einem ungeformten Anfang des Werdens und das erste Bild zeigt scheinbar eine gewisse Ähnlichkeit mit den biblischen Bildern der Genesis.

Der Geist schaute auf das Wasser, da bewegte es sich und brauste in schäumenden Wogen und stürzte sich donnernd in die Abgründe, die ihre schwarzen Rachen aufsperrten, es gierig zu verzingen. Wie triumphierende Sieger hoben die Granitfelsen ihre zackigt gekrönten Häupter empor, das Tal schützend, bis es die Sonne in ihrem mütterlichen Schoß nahm und mit ihren Strahlen wie mit glühenden Armen es umfassend pflegte und wärmte. [...].

⁶²⁸ Vgl. ebd., S. 233, 241, 242.

Aber in der Mitte des Tals war ein schwarzer Hügel, der hob sich auf und nieder wie die Brust des Menschen, wenn glühende Sehnsucht sie schwellt – aus den Abgründen rollten die Dünste empor und sich zusammenballend in gewaltige Massen strebten sie das Angesicht der Mutter feindlich zu verhüllen; die rief aber den Sturm herbei, der fuhr zerstäubend unter sie, und als der reine Strahl wieder den schwarzen Hügel berührte, da brach im Übermaß des Entzückens eine herrliche Feuerlilie hervor, die schönen Blätter wie holdselige Lippen öffnend, der Mutter süße Küsse zu empfangen. (SW 2/1, S. 244–245.)

Diese Bilder klingen stark nach den mystischen Bildern von Jakob Böhme. Auch bei Hoffmann wird der Geist vorgeführt und der Leser erfährt über diesen Geist nur eine einzige Aussage, und zwar, dass er schaut. Demzufolge verfügt er über ein Auge oder vielleicht über unzählige Augen – wie in den Darstellungen von Böhme –, mit denen dieser Geist das Wasser erblickt. Dem Geist tritt – wie im gnostischen Mythos vom Geist und Nous – aus der Tiefe sein eigenes Spiegelbild entgegen, und dieses Anschauen löst Bewegung aus. Das erkennende Auge bildet das Bewusstsein ab und durch dieses erste Bewusstsein treten Geist und Materie wie zwei Pole auseinander und verbinden sich zugleich.⁶²⁹ Bei Hoffmann findet der Geist gleichzeitig seine Gegenspielerin im Wasser und bei diesem Schöpfungsmythos wird schon ein Kampf dargestellt, wobei man die Polaritäten, Gut und Böse, Liebe und Hass, nicht eindeutig voneinander trennen kann.⁶³⁰ Im Hintergrund dieser Auffassung verstecken sich die Vorstellungen von Jakob Böhme über Gott und die Philosophie, nach der jedes Wesen nur vermöge seines eigenen Gegensatzes bestehen kann.⁶³¹

Bei Jakob Böhme erscheint der Anfang des Seins auch aus einem Ungrund, aus einer göttlichen Ununterschiedenheit, in der Gut und Böse sich gleichzeitig befinden und in der eine weibliche Gestalt eine besondere Rolle spielt.

In der Ewigkeit als im Ungrunde außer der Natur ist nichts als eine Stille ohne Wesen; es hat auch nichts, das etwas gebe, es ist eine ewige Ruhe und keine Gleiche, ein Ungrund ohne Anfang und Ende. [...] Derselbe Ungrund ist gleich einem Auge, denn es

⁶²⁹ Ebd., S. 246.

⁶³⁰ Vgl. ebd., S. 248–249.

⁶³¹ Vgl. ebd., S. 250.

ist sein eigener Spiegel; er hat kein Wesen, weder Licht noch Finsternis ... Und finden also, daß alle Wesen sind in ein Auge geschlossen, das ist gleich einem Spiegel, da sich der Wille selber beschaut, was er doch sei: und in dem Schauen wird der begehrend des Wesens, das er selber ist ... Denn es ist ein Gleichnis nach dem Willen: und wir erkennen denselben Spiegel (da sich der Wille selber immer schauet und besiehet) für die ewige Weisheit Gottes, denn sie ist eine ewige Jungfrau ohne Wesen; und ist doch der Spiegel aller Wesen, in der alle Dinge sind von Ewigkeit ersehen worden, was da werden könnte oder sollte ... Der Geist ist das Leben, und der Spiegel ist die Offenbarung des Lebens, sonst erkannte sich der Geist selber nicht; denn der Spiegel, als die Weisheit, ist sein Grund und Behälter, es ist das Gefundene des Geistes, da sich der Geist in der Weisheit selber findet. [...] Und ist dieser Spiegel ... der ewige erste Anfang und das ewige erste Ende und gleichet sich allenthalben einem Auge, da der Geist mit siehet, was er darinnen sei, und was er wolle eröffnen.⁶³²

An dieser Stelle setzt der Hoffmann'sche Mythos ein. Der schwarze Hügel, welcher „hob sich auf und nieder wie die Brust des Menschen“ (SW 2/1, S. 245.), ist mit glühender Sehnsucht erfüllt, wobei diese Sehnsucht der Sonne gilt.⁶³³ Das hier dargestellte Bild hat große Ähnlichkeit mit dem Riesengeist Schellings, der sich im Menschenkind selber fand. Dieser Geist erscheint bei Schelling als Gott, als der „Geist, der sich in allem bewegt“ (SHKA, W 8., S. 429–430.). Im Bild des von Atem bewegten Hügels und des Geistes taucht gleichzeitig der Platon'sche Begriff der Weltseele, der später von Schelling aufgegriffen wurde, in einer besonderen Kosmologie wieder auf. Auch bei Hoffmann erscheinen der Hügel und die Erde wie von einem Hauch, einem Geist beseelt. Laut Jaffé muss man annehmen, dass der Atem des Hügels Geist von jenem Geiste ist, der als Sturm die Welle bewegte oder als Spiegelbild ins Wasser fiel.⁶³⁴ Diese Sichtweise widerspiegelt in der Tat die Vorstellungen der romantischen Naturphilosophie, die Hoffmann tiefgehend studiert und gekannt hatte. Auch in seinen Märchengestalten der Hexe und des Salamanders

⁶³² Jacob Boehme: „De incarnatione verbi oder Von der Menschwerdung Jesu Christi.“ In: Jakob Böhme: Werke. Bd. VI., Leipzig 1843, S. 245–246. Zitiert nach Jaffé (1978), S. 246–247.

⁶³³ Vgl. Jaffé (1978), S. 252–253.

⁶³⁴ Ebd., S. 253.

erscheint – trotz der scheinbaren Polarität und des Kampfes zwischen beiden – eigentlich der gleiche Geist, der alles durchdringt.

Im Zentrum des Mythos von Lindhorst steht die sehnstüchtige Liebesbeziehung der Feuerlilie zum Jüngling Phosphorus. Phosphorus senkt seinen Funken, den Gedanke, in die Feuerlilie, worauf ein fremdes Wesen aus ihr entsteht, das „schnell dem Tale entfliehend im unendlichen Raum herumschwärmte, sich nicht kümmernd um die Gespielen der Jugend und um den geliebten Jüngling“ (SW 2/1, S. 246.). Das „fremde Wesen“ wird von einem Drachen zurückgeholt und dieser „umschloß es mit seinem Fittig; da war es wieder die Lilie“. (SW 2/1, S. 246.) Dieser hilfsbereite Drache erscheint später als Feind, der von Phosphorus besiegt wird. Der Kampf zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Krieg zwischen der Hexe und dem Archivarius, der in einem „glänzenden damastnen Schlafrock“ erscheint. Die Alte drückte den goldenen Topf fest an sich und „warf daraus Fäuste voll glänzender Erde auf den Archivarius, aber so wie die Erde den Schlafrock berührte, wurden Blumen daraus die herabfielen“ (SW 2/1, S. 307.). Auch Serpentina weist später darauf hin, dass der Drache in Verwandtschaft mit dem Apfelweib steht.

Der Jüngling Phosphorus legte eine glänzende Rüstung an, die in tausendfarbigen Strahlen spielte und kämpfte mit dem Drachen der mit seinem schwarzen Fittig an den Panzer schlug, daß er hell erklang und von dem mächtigen Klänge lebten die Blümlein wieder auf und umflatterten wie bunte Vögel den Drachen, dessen Kräfte schwanden und der besiegt sich in der Tiefe der Erde verbarg. Die Lilie war befreit, der Jüngling Phosphorus umschlang sie voll glühenden Verlangens himmlischer Liebe und im hochjubelnden Hymnus huldigten ihr die Blumen [...]. (SW 2/1, S. 246.)

Der zweite Teil des Mythos wird von Serpentina erzählt, der von der Liebe der Schlange und des Salamanders handelt. Diese Geschichte spielt in Atlantis und verbindet sich mit der Märchenwelt, da der Salamander eigentlich der Archivarius ist. Der Leser erfährt in diesem Teil seine Herkunft, denn die Eltern des Salamanders sind Phosphorus, der Geisterfürst von Atlantis, und die Feuerlilie. Seine Töchter sind die drei Schlänglein, die auch im Märchen vorkommen. Der Salamander schloß trotz der Warnung des Geisterfürsten die grüne Schlange in seine Arme, „sie zerfiel in Asche und ein geflügeltes Wesen aus der Asche geboren rauschte fort durch die Lüfte“ (SW 2/1, S. 289.). Im Wahnsinn der Verzweiflung

verheert der Salamander den Garten und die Blumen. Als Strafe muss er „seiner höheren Natur unerachtet sich den kleinlichsten Bedrängnissen des gemeinen Lebens“ (SW 2/1, S. 291.) der Menschen unterwerfen. Sein irdisches Dasein fasst der Salamander nur als einen Übergang auf. Die Voraussetzung für seine Rückkehr in das Reich Atlantis und seine Erlösung besteht darin, dass seine drei Töchter mit drei Jünglingen, die über ein kindliches poetisches Gemüt verfügen, vermählt werden müssen.

In diesem Mythos bildet der Gedankenfunke einen Angelpunkt der Bedeutung. In den Andeutungen des Phosphorus erscheinen Erkennen, Schmerz, Tod und Wiedererstehen als ein fremdes Wesen, als ein einziges und tragisches Geschehen, und wie ein Rätsel klingt der Satz vom Funken, der ein Gedanke ist, und der mehr zu enthalten scheint, als das geistige Feuer der Erkenntnis.⁶³⁵

Da sprach der Jüngling Phosphorus: ich will dein sein du schöne Blume, aber dann wirst du wie ein entartet Kind, Vater und Mutter verlassen, [...] du wirst größer und mächtiger sein wollen als Alles, was sich jetzt als deines Gleichen mit dir freut. Die Sehnsucht die jetzt dein ganzes Wesen wohlthätig erwärmt, wird in hundert Strahlen zerspaltet, dich quälen und martern, denn der Sinn wird die Sinne gebären und die höchste Wonne die der Funke entzündet den ich in dich hineinwerfe, ist der hoffnungslose Schmerz, in dem du untergehst um aufs neue fremdartig emporzukeimen. – Dieser Funke ist der Gedanke! (SW 2/1, S. 245–246.)

Ein wichtiger Punkt in dieser Warnung ist der Wille des Ichs, größer und mächtiger zu sein als Alles. Dies war eigentlich das ersterbte Ziel der romantischen Dichter, sich selbst „auf der Himmelsleiter der Kunst oder der Wissenschaft zur Unsterblichkeit zu erheben“.⁶³⁶ Friedrich Schlegel schreibt über die Aufgabe der Menschen und über ihre „tiefsten, unmittelbarsten Äußerungen des Geistes“: „Fast möchte ich in der etwas mystischen Sprache unsers H. sagen: Leben sei Schreiben; die einzige Bestimmung des Menschen sei, die Gedanke der Gottheit mit dem Griffel des bildenden Geistes in die Tafeln der Natur zu graben.“⁶³⁷ An einer anderen Textstelle schreibt der Philosoph wiederum: „Der eigene Sinn, die eigene Kraft und der eigene Wille eines Menschen ist das Menschlichste,

⁶³⁵ Vgl. ebd., S. 275.

⁶³⁶ Über die Philosophie. An Dorothea [1799]. In: KFSa, Bd. VIII., S. 43.

⁶³⁷ Ebd., S. 42.

das Ursprünglichste, das Heiligste in ihm.“⁶³⁸ Später behauptet er über den Gedanken der Menschen, dass dieser „das Göttlichste“ im menschlichen Geist sei.

Verstand aber ist das, worauf es eigentlich ankommt, wenn von dem Geiste eines Menschen die Rede ist. Verstand ist das Vermögen der Gedanken. Ein Gedanke ist eine Vorstellung, die vollkommen für sich besteht, völlig ausgebildet ist, ganz, und innerhalb der Grenzen unendlich; das Göttlichste, was es im menschlichen Geiste gibt. In diesem Sinne ist Verstand nichts anders als die natürliche Philosophie selbst, und nicht viel weniger als das höchste Gut. Durch seine Allmacht wird der ganze Mensch innerlich heiter und klar. Er bildet alles was ihn umgibt und was er berührt. Seine Empfindungen werden ihm zu wirklichen Begebenheiten, und alles Äußerliche wird ihm unter der Hand zum Innerlichen. Auch die Widersprüche lösen sich in Harmonie auf; alles wird ihm bedeutend, er sieht alles recht und wahr, und die Natur, die Erde und das Leben stehen wieder in ihrer ursprünglichen Größe und Göttlichkeit freundlich vor ihm. Und unter diesem milden Äußern schlummert denn doch die Kraft, in einem Augenblicke allem, was uns eben Glück scheint, auf immer zu entsagen.⁶³⁹

In ähnlicher Weise entsagt die Lilie auch allem auf immer für diesen hochmütigen Funken. Der Gedanke der Selbstvergöttlichung, der selbst als das „Göttlichste“ erscheint, findet sich in der romantischen Philosophie und in der Poesie, stammt aber anhand des Hoffmann'schen Mythos von einem Geisterfürst, von Phosphorus selbst. Sein Name weist auf ein geistliches und übernatürliches Wesen hin, denn das griechische Wort Phosphorus bedeutet 'Lichtbringer, Lichtträger', wobei die lateinische und uns geläufigere Bezeichnung dafür Lucifer ist.⁶⁴⁰

Lucifer erfüllte einst eine ehrenvolle Funktion und Position im Himmel, worüber selbst Gott bei Hesekiel berichtet und von ihm als einen Cherub spricht.⁶⁴¹ Lucifer hatte sich in seinem Innersten, in seinem Herz

⁶³⁸ Ebd., S. 45.

⁶³⁹ Ebd., S. 54.

⁶⁴⁰ Jaffé (1978), S. 266. Vgl. SW 2/1, S. 784.

⁶⁴¹ „Der du das Bild der Vollendung warst, voller Weisheit und vollkommen an Schönheit, du warst in Eden, dem Garten Gottes; allerlei Edelmetalle war deine Decke: Sardis, Topas und Diamant; Chrysolit, Onyx und Jaspis, Saphir, Karfunkel und Smaragd; und aus Gold war das Kunstwerk deiner Einfassungen und deiner Höhlungen bei dir; an dem Tag, als du geschaffen wurdest, wurden sie bereit. Du warst ein schirmender, gesalbter Cherub, und

wegen seiner Schönheit und Weisheit erhoben, sein Innerstes wurde durch die Größe seines Handels mit Gewalttat erfüllt, was ihn zu Verleumdungen und Verschwörungen führte und weshalb er herabgestürzt wurde.⁶⁴² Anhand biblischer Textstellen lässt sich schlussfolgern, dass Lucifer und die gestürzten Engel ihr Reich im mittleren, im zweiten Himmel aufbauten.⁶⁴³ Eine plastische Beschreibung seiner Sünde steht bei Jesaja.

Wie bist du vom Himmel gefallen, du Glanzstern, Sohn der Morgenröte; zur Erde gefällt, Überwältiger der Nationen! Und *du* sprachst in deinem Herzen: „Zum Himmel will ich hinaufsteigen, hoch über die Sterne Gottes meinen Thron erheben und mich niedersetzen auf den Versammlungsberg im äußersten Norden. Ich will hinauffahren auf Wolkenhöhen, mich gleichmachen dem Höchsten.“ Doch in den Scheol wirst du hinabgestürzt, in die tiefste Grube.⁶⁴⁴

Die in diesem Zitat erwähnte Himmelsrichtung Norden trägt auch bei den romantischen Dichtern eine besondere Bedeutung, z.B. streckt Alban in Hoffmanns *Magnetiseur* seine Arme nach Norden aus. Auch in Schellings Gedicht wird Norden erwähnt und Schubert setzte das Wunderland Atlantis nach Norden. Bei obiger Bibelstelle ist ins Auge stechend, dass die Wörter „ich“ und „will“ besonders oft vorkommen. Bei den romantischen Philosophen – vor allem bei Fichte und bei Schlegel – bekam das „Ich“ ebenfalls eine besondere Rolle und wie früher schon zitiert wurde, nannte Schlegel den eigenen Willen der Menschen als das Heiligste. Der Romantiker kreist um sich selbst und referiert gleichzeitig auf sein Ich in

ich hatte dich dazu gemacht [ich hatte dich eingesetzt]; du warst auf Gottes heiligem Berg, du wandeltest inmitten feuriger Steine. Vollkommen warst du in deinen Wegen von dem Tag an, als du geschaffen wurdest, bis Unrecht an dir gefunden wurde.“ In: Hesekiel 28: 12–15.

⁶⁴² „Durch die Größe deines Handels wurde dein Inneres mit Gewalttat erfüllt, und du sündigtest; und ich habe dich entweiht vom Berg Gottes weg und habe dich, du schirmender Cherub, vertilgt aus der Mitte der feurigen Steine. Dein Herz hat sich erhoben wegen deiner Schönheit, du hast deine Weisheit zunichte gemacht wegen deines Glanzes; ich habe dich zu Boden geworfen, habe dich vor Königen hingegeben, damit sie ihre Lust an dir sehen.“ In: Hesekiel 28: 16–17.

⁶⁴³ Offenbarung 8: 13 Vgl. Offenbarung 14: 6 und 19: 17 Vgl. II. Chronika 6: 18. Vgl. V. Mose 10: 14; I. Könige 8: 27; II. Chronika 2: 6; Psalm 148: 4; Nehemia 9: 6; Offenbarung 12: 7–12, Offenbarung 20: 14

⁶⁴⁴ Jesaja 14: 12–15

einer Selbstbeziehung, deshalb kommen unzählige Selbst-Komposita in ihren Schriften vor, wie Selbstumarmung, Selbstbezauberung, Selbstbund und Selbstfamilie.⁶⁴⁵ Bemerkenswert ist, dass die erste Sünde, die Ursünde – welche später auch den Fall der Menschen verursachte – anhand der Bibel Hochmut war. Über Luzifers Gericht berichtet auch Hesekiel: „Durch die Menge deiner Ungerechtigkeiten, in der Falschheit deines Handels, hast du deiner Heiligtümer entweiht; darum habe ich aus deinem Innern ein Feuer ausgehen lassen, das dich verzehrt hat, und ich habe dich zu Asche gemacht auf der Erde vor den Augen aller, die dich sehen. Alle, die dich kennen unter den Völkern, entsetzen sich über dich; ein Schrecken bist du geworden und bist dahin in Ewigkeit!“⁶⁴⁶ Diese Textstelle scheint hinsichtlich des Märchens insofern interessant zu sein, dass dieses Feuer- und Asche-Motiv im Mythos wortwörtlich zurückkehrt, wie auch das Motiv des Hinabstürzens, obwohl diese Motive vom biblischen Kontext losgelöst und mit mystischen und okkulten Elementen – vor allem mit den theosophischen Visionen Böhmes – vermischt erscheinen, für einen Deutungsversuch jedoch eine große Schwierigkeit bilden. Auch das Bild eines an Banden gehaltenen Drachens könnte aus der Bibel stammen. In der Offenbarung steht, dass der Teufel für tausend Jahre gebunden wird. An dieser Stelle findet man auch die Enthüllung der mythischen Bilder Hoffmanns, hier wird nämlich eindeutig vorgeführt, dass alle von Hoffmann dargestellten Wesen, der Drache, die Schlange eigentlich den Teufel, den Satan symbolisieren.

Und ich sah einen Engel aus dem Himmel herniederkommen, der den Schlüssel des Abgrunds und eine große Kette in seiner Hand hatte. Und er griff den Drachen, die alte Schlange, die der Teufel und der Satan ist; und er band ihn tausend Jahre und warf ihn in den Abgrund und schloss zu und versiegelte über ihm, damit er nicht mehr die Nationen verführe, bis die tausend Jahre vollendet sind. Nach diesem muss er eine kleine Zeit gelöst werden. [...] ⁶⁴⁷

⁶⁴⁵ Vgl. Bolz (1987), S. 81.

⁶⁴⁶ Hesekiel 28: 18–19.

⁶⁴⁷ Offenbarung 20: 1–3, 7–10, 14

Bei Hoffmann enthüllt der Salamander selbst sein Reich, in dem er als Geisterfürst erscheint, und gleichzeitig eröffnet er das Reich des Phosphorus, aus dem er stammt, als er seiner Wut gegen Anselmus freien Lauf lässt.

Zischend und brausend fuhr ein blauer Blitz aus dem Fleck und schlängelte sich krachend durch das Zimmer bis zur Decke herauf. Da quoll ein dicker Dampf aus den Wänden, die Blätter fingen an zu rauschen wie vom Sturme geschüttelt, und aus ihnen schossen blinkende Basilisken im flackernden Feuer herab den Dampf entzündend, daß die Flammenmassen prasselnd sich um den Anselmus wälzten. Die goldenen Stämme der Palmbäume wurden zur Riesenschlangen, die ihre gräßlichen Häupter in schneidendem Metallklänge zusammenstießen und mit den geschuppten Leibern den Anselmus umwanden. [...] und nun sprühten ihre aufgesperrten Feuer-Katarakte auf den Anselmus und es war als verdichteten sich die Feuerströme um seinen Körper und würden zur festen eiskalten Masse. (SW 2/1, S. 301–302.)

Anhand der *Bibel* stammen die oben genannten Lebewesen aus der gleichen Wurzel: „Denn aus der Wurzel der Schlange wird ein Otter [Basilisk] hervorkommen, und ihre Frucht wird eine fliegende, feurige Schlange [Drache]⁶⁴⁸sein“.⁶⁴⁹

Jaffé erwähnt in ihrem Buch eine andere Version, die Luzifers Sturz und den der Engel darauf zurückführt, dass sie von Liebe zu den Menschentöchtern ergriffen wurden, aus der Liebe erfolgte dann eine Offenbarung des Geistes, weil den Menschentöchtern die Liebe nicht mehr genügte und sie sich von den Engeln verborgenes Wissen offenbaren ließen. Anhand dieser Version werden die Menschen der Schuld Luzifers, des geistigen Hochmuts, teilhaftig, und durch die ihnen offenbarten geheimen Gedanken werden sie zu übermenschlichen Wesen.⁶⁵⁰ Das Problem dieser Version liegt aber darin, dass anhand der Bibel der Sturz Luzifers und eines Drittels der Engel noch vor der Schöpfung des Menschen

⁶⁴⁸ „[...] for out of the serpent's root shall come forth a basilisk, and his fruit shall be a fiery flying serpent [...]“ In: Webster's Bible, Isaiah 14: 29 In: Noah Webster, ed., The Holy Bible, Containing the Old and New Testaments, in the Common Version. With Amendments of the Language. New Haven: Durrie and Peck, 1833.

⁶⁴⁹ Jesaja 14: 29

⁶⁵⁰ Jaffé (1978), S. 279–281.

geschah.⁶⁵¹ Aus diesem Grund sollte der Mensch den Garten bewahren.⁶⁵² Die Engel Gottes hätten demzufolge nie auf diese Weise in Versuchung geraten können.

Die *Bibel* berichtet aber gleichzeitig, dass die Söhne Gottes sahen, „dass die Töchter der Menschen schön waren, und sie nahmen sich die zu Frauen, die sie irgend erwählten“.⁶⁵³ Diese Textstelle bezieht sich in übertragenem Sinn auf böse und abgestürzte Engel, die das Licht schon verloren haben. „In jenen Tagen waren die Riesen auf der Erde, und auch nachher, als die Söhne Gottes zu den Töchtern der Menschen eingingen und diese ihnen gebaren. Das sind die Helden, die vor alters waren, die Männer von Ruhm gewesen sind.“⁶⁵⁴

Bei der sexuellen Beziehung der bösen Engel mit den Menschentöchtern, worauf sich Jaffé auch bezieht, ist nicht von Liebe die Rede: der Teufel war „ein Menschenmörder von Anfang an und steht nicht in der Wahrheit, weil keine Wahrheit in ihm ist. Wenn er die Lüge redet, so redet er aus seinem Eigenen, denn er ist ein Lügner“.⁶⁵⁵

Laut der Romantiker ist die schwerwiegendste Folge des Sündenfalls, dass der Mensch die Einheit mit der Natur verloren hat. Dies scheint teilweise wirklich eine Wirkung seines Handelns zu sein, denn „das sehnliche Harren der Schöpfung wartet auf die Offenbarung der Söhne Gottes“ – wie in der *Bibel* zu lesen ist.⁶⁵⁶ Der Sündenfall der ersten Menschen führte nämlich auch zu Konsequenzen in der Natur, denn „die Schöpfung ist der Nichtigkeit [O. Vergänglichkeit, Eitelkeit] unterworfen worden (nicht freiwillig, sondern dessentwegen, der sie unterworfen hat), auf Hoffnung, dass auch die Schöpfung selbst freigemacht werden wird von der Knechtschaft des Verderbens zu der Freiheit der Herrlichkeit der Kinder Gottes. Denn wir wissen, dass die ganze Schöpfung mitseufzt und mit in Geburtswehen liegt bis jetzt.“⁶⁵⁷ Auch Hoffmann schreibt in seinem Märchen über die unglückliche Zeit, „wenn die Sprache der Natur dem entarteten Geschlecht der Menschen nicht mehr verständlich sein“

⁶⁵¹ Siehe: I. Kapitel

⁶⁵² I. Mose 2: 15

⁶⁵³ I. Mose 6: 2

⁶⁵⁴ I. Mose 6: 4–5

⁶⁵⁵ Johannes 8: 44 Vgl. I. Petrus 5: 8, I. Johannes 4: 16

⁶⁵⁶ Römer 8: 19

⁶⁵⁷ Römer 8: 20–22 Vgl. Im Buch Genesis steht geschrieben, dass die Erde nach dem Sündenfall wegen des Menschen verflucht wurde: „so sei der Erdboden verflucht um deinetwillen“. In: I. Mose 3: 17

(SW 2/1, S. 290.) wird. Zwar wird die Sprache der Natur bei den romantischen Dichtern stark mystifiziert, aber es ist bemerkenswert, dass auch die Frau in der *Bibel* nicht erschrocken war, als die Schlange zu ihr redete. Das Ziel der romantischen Philosophen und Dichter lag vor allem darin, die Einheit und den Kontakt mit der Natur wiederherzustellen, ließen dabei aber Gott und seine Lösung für dieses Problem vollständig außer Acht. Sie wendeten sich vom aufklärerischen Gedankengut ab, wollten sich aber nicht zu Gott bekehren, sondern sich selbst vergöttlichen und die Einheit mit der Natur unabhängig von Gott und mit menschlichen Kräften wiederherstellen. Dadurch haben sie den Sündenfall eigentlich verdoppelt und blieben in der Sünde des Hochmuts gefangen. Die romantischen Denker schienen auch vergessen zu haben, dass beim Sündenfall des ersten Menschenpaares die Erde dem Teufel in die Hände gespielt wurde.⁶⁵⁸

Der Mensch ist in der biblischen Weltansicht von seiner Abstammung her nicht unabhängig, entweder gehört er zum Reich Gottes oder zum Reich des Teufels, es gibt keinen Zwischenzustand und der Mensch wird der angebeteten Person ähnlich sein. Bei Schlegel erscheint die Anbetung des Bösen in Form einer neuen Religion, indem er „jenen allgemeinen Weltgeist anbeten“ will, der bei Schelling Riesengeist genannt wird. Bei Hoffmann wird der Geisterfürst Phosphorus, der eigentlich Lucifer ist, als Licht- und Erkenntnisbringer, der in Atlantis regiert, in den Mittelpunkt gestellt. In den *Nachtwachen* von Bonaventura verkehrt sich das unendliche Universum, nach dem sich die Romantiker sehnten, in ein Bodenloses, und nicht der Himmel tut sich über dem Menschen auf, sondern die Hölle bzw. der zweite Himmel.⁶⁵⁹ Kreuzgang, die Hauptfigur im Bonaventuras Roman, findet den stürzenden Titanen wert, indem er laut aufschrie: „Laß uns dem Riesen der zweiten Welt gerüstet entgegengehen; denn nur wenn wir unsere Fahne dort aufpflanzen, sind wir es wert, dort zu wohnen!“⁶⁶⁰ Aber am Ende steht er wert- und hoffnungslos da, und nichts bleibt.

Die romantische „Religion des sichtbaren Weltalls“ ist – wie Schlegel es beleuchtet hat – Magie.⁶⁶¹ Die von Schlegel verkündete „Religion der

⁶⁵⁸ Vgl. Lukas 4: 6

⁶⁵⁹ Wolfgang Paulsen: Nachwort. In: Bonaventura (2003), S. 180.

⁶⁶⁰ Bonaventura (2003), S. 143.

⁶⁶¹ Vgl. „Die roheste Relig[ion] war ganz Mysterien – Ceres, Isis, Bakchus, Orgien – die gebildete war durchaus *Politik* die jüd[ische], χρ [christliche] (indische) die *neue* Rel.[igion] muß

Menschen und Künstler” sollte das Christenthum ablösen, denn auch die Christen, „wenn die Morgensonne wirklich emporsteigt, werden schon niederfallen und anbeten” (KFSa, Bd. II, S. 265, [92]).⁶⁶² Diese Religion soll jedoch planvoll gemacht werden: „Frei ist der Mensch, wenn er Gott hervorbringt oder sichtbar macht, und dadurch wird er unsterblich.” (KFSa, Bd. II, S. 258, [29].) Die freie Selbsttätigkeit und das Machen wird in Bezug auf die Religion auch in seiner Schrift *Philosophische Lehrjahre* betont: „Frey ist man, wenn man Gott macht und dadurch wird man unsterblich. – Gott kann nur geschaffen werden. – Sie sollen nicht von Gott eingegeben seyn, sondern im Gegentheil ihn eingeben. – Das Universum soll man vergöttern, nicht Gott; denn das hats nötig. Aber anschauen soll man Gott. –” (KFSa, Bd. XVIII, S. 330, [74].) Demzufolge erscheint nicht nur die Religion, sondern auch der neue Gott als Aufgabe: Gott sei den Menschen aufgegeben, und zwar so, dass sich der Mensch nur zum Menschen bilden kann, indem er Gott wird, denn „Gott werden, Mensch sein, sich bilden, sind Ausdrücke, die einerlei bedeuten” (KFSa, Bd. II, S. 210, [262]).⁶⁶³ „Er ist nicht <in>, aber er wird *in* der Welt”. (KFSa, Bd. XVIII, S. 301, [1277].)⁶⁶⁴

Später deutete Schlegel „[j]ede Beziehung des Menschen aufs Unendliche” als „Religion, nämlich des Menschen in der ganzen Fülle seiner Menschheit. [...] Das Unendliche in jener Fülle gedacht, ist die Gottheit.” (KFSa, Bd. II, S. 263, [81].)⁶⁶⁵ Anhand dieser philosophischen Gedanken

ganz *Magie* sein. Ist nicht alle K[unst] *Magie*? Alle Politik ist religiös, alle Wss[Wissenschaft] *Mystik*, alle *Bildung* Orgien? –” In: KFSa, Bd. XVIII, S. 265, [844]. Vgl. „Da es nun *Zeit* ist, und die Religionen sich wieder offenbaren wollen, so muß auch der welcher das weiß, sich zu ihrem Gesandten constituiren pp. Es giebt nur ein *Wunder*, und das ist, daß d[er] Mensch Religionen machen kann.” In: KFSa, Bd. XVIII, S. 308, [1378]. sowie „Die Religion constituirt sich selbst und ist unendlich progressiv.” In: KFSa, Bd. XVIII, S. 298, [1239]. Vgl. Bernd Auerochs: *Die Entstehung der Kunstreligion*. Göttingen 2006, S. 396.

⁶⁶² Vgl. Auerochs (2006), S. 396. Vgl. „Evangel[ium] d[er] Natur muß das neue $\chi\rho$ [Christentum] anfangen.” In: KFSa, Bd. XVIII., S. 163, [475]. Vgl. „Die Romane endigen gern, wie das Vaterunser anfängt: mit dem Reich Gottes auf Erden.” In: Schlegel (1906), Bd. II., S. 185, [18].

⁶⁶³ Vgl. Bolz (1987), S. 80.

⁶⁶⁴ Vgl. Diesen Satz könnte man als eine Allusion lesen, da hier mit einer entgegengesetzten Aussage auf die Person des Antichrists angespielt wird. Bei Johannes heißt es: „[...] und jeder Geist, der nicht Jesus [Christus im Fleisch gekommen] bekennt, ist nicht aus Gott; und dies ist der Geist des Antichrists, von dem ihr gehört habt, dass er komme, und jetzt ist er schon in der Welt.” In: I. Johannes 4: 3

⁶⁶⁵ Vgl. KFSa, Bd. II, S. 260, [44]. Vgl. „Die Religion ist schlechthin unergründlich. Man kann in ihr überall ins Unendliche immer tiefer graben.” In: KFSa, Bd. II, S. 258, [30]. Vgl. „In d[er] Mitte der Rel[igion] kann man immer tiefer graben, ins Unendliche. Hier muß

leugnet er die Person und die Mittlerrolle des Messias, nämlich wenn alles Endliche als Anknüpfungspunkt für die Beziehung zum Unendlichen in Frage kommen kann, ist es „sehr einseitig und anmaßend, daß es gerade nur Einen Mittler geben soll. Für den vollkommnen Christen, dem sich in dieser Rücksicht der einzige Spinosa am meisten nähern dürfte, müßte wohl alles Mittler sein“. (KFSa, Bd. II, S. 203, [234].)⁶⁶⁶ Schlegel verwendet den Begriff Mittler in seinen Ideen so, dass die Angleichung des Künstlers an Christus noch deutlich erkennbar ist: „Ein Mittler ist derjenige, der Göttliches in sich wahrnimmt, und sich selbst vernichtend preisgibt, um dieses Göttliche zu verkündigen, mitzuteilen und darzustellen allen Menschen in Sitten und Taten, in Worten und Werken. Erfolgt dieser Trieb nicht, so war das Wahrgenommene nicht göttlich oder nicht eigen. Vermitteln und Vermitteltwerden ist das ganze höhere Leben des Menschen, und jeder Künstler ist Mittler für alle übrigen.“ (KFSa, Bd. II, S. 260, [44].)⁶⁶⁷ In Diesem Sinne erscheint Anselmus bei Hoffmann auch als Künstler und als Mittler des Göttlichen und des Weltgeistes. Schlegel sieht sich selbst und Novalis schon als Prediger und Verkündiger eines neuen Evangeliums im Rahmen seines Bibelprojektes und denkt Hardenberg die ehrenvolle Rolle eines Christus der neuen Religion zu, sieht sich selbst als sein Apostel Paulus: „Doch vielleicht hast *Du* mehr Talent zu einem neuen Christus, der in mir seinen wackern Paulus findet. Wenigstens ist die eine Aehnlichkeit da, daß eine gewisse Energie und Furie der Wahrheit nur da entstehen kann, wo redlicher Unglaube nicht aus Unfähigkeit, sondern aus Schwerfälligkeit voranging. [...] Vielleicht hast Du noch die Wahl, mein Freund, entweder der letzte Christ, der Brutus der alten Religion, oder der Christus des neuen Evangeliums zu sein.“⁶⁶⁸

selbst d[er] Biblismus negativ gesetzt werden – nämlich d[er] Dünkel, daß *Ein* Buch die ganze Rel[igion] enthalten könne.“ In: KFSa, Bd. XVIII, S. 326, [12]. Vgl. auch Auerochs, S. 390. Vgl. Über sich selbst schreibt Schlegel: „In und aus unserm Zeitalter läßt sich nichts Größeres zum Ruhme des Christentums sagen, als daß der Verfasser der Reden über die Religion ein Christ sei.“ In: KFSa, Bd. II, 267, [112]. Vgl. In einem anderen Fragment behauptet er wiederum: „Als Repräsentant der Religion aufzutreten, das ist noch frevelhafter wie eine Religion stiften zu wollen.“ In: KFSa, Bd. II, S. 261, [52].

⁶⁶⁶ Vgl. auch Auerochs (2006), S. 390.

⁶⁶⁷ Vgl. KFSa, Bd. II, S. 269, [131]. Vgl. Auerochs (2006), S. 392.

⁶⁶⁸ Friedrich Schlegels Brief an Novalis, 2. Dezember 1798. In: KFSa, Bd. XXIV, S. 206. Vgl. Auerochs (2006), S. 402. Weitere Textstellen, in denen Novalis schon als Zauberer (sprechende Benennung für die Vorstellung über ihren neuen Mittler) und Schlegel als sein Prophet erscheint: Friedrich Schlegels Brief an Schleiermacher vom Juli 1798: „Hardenberg ist einige Tage bei uns gewesen [...]. Dabey hat er ganz die Augen eines Geistersehers, die

Schlegel sieht überall unter seinen Freunden, die „zu den wenigen Mitbürgern der anbrechenden Periode gehören“ (KFSA, Bd. XXIV, S. 206–207.), das neue Evangelium sich regen, so bei Schleiermacher, der an seinen *Reden über die Religion* arbeitet, bei Tieck, der Jakob Böhme studiert, sowie bei Schelling und Hülsen.⁶⁶⁹

Neben den genannten Künstlern könnte man noch Bonaventura erwähnen, der seinen Protagonisten, Kreuzgang, in den *Nachtwachen* und die Einleitung seines zur Ostermesse geplanten Buches *Des Teufels Taschenbuch* in den Dienst der neuen Religion stellte; oder Hoffmanns Dichter, Anselmus, der in der Gestalt eines neuen Künstler-Messias, eines Salamanders, seine Himmelfahrt nach Atlantis, in das Reich der Poesie erlebt, indem er sich verschriftlicht. Auch Jean Paul verkündigte einen redlichen Unglauben – angeblich aber im Interesse des Glaubens – in seiner *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei*.

Am Ende des Märchens schwebt der Erzähler jedoch mit der Hilfe der Ironie über seinem eigenen Werk. Das Ins-Leben-Treten der geschauten Visionen und Gestalten, die gleichzeitig zu poetischen Raum werden, stellen zugleich eine ganz konkrete Weise die Anforderung der Romantisierung der Welt und ein besonderes Verhältnis von Innen und Außen dar. „Die äußere Welt wird hereingenommen in das Innere, die innere Welt tritt nach außen. Innen und Außen gehen ineinander über, besonders intensiv in den Märchen. Diese Außen-Innen-Dynamik durchzieht das Gesamtwerk in allen seinen Teilen: Briefe, Tagebücher, Dichtungen, Musikalische Schriften und Graphik.“⁶⁷⁰ Der Erzähler hat selber am Ende

farblos geradeaus leuchten. Er sucht auch auf dem chemischen Wege ein Medicament gegen die Körperlichkeit (mittelst der Ekstase), die er denn doch für eine Sommersproße in dem schönen Geheimniß der geistigen Berührung hält. Ich werde mich aus maieutischer Machtvollkommenheit mit ihm in eine absolute Correspondenz setzen über den Galvanismus des Geistes, eine seiner Lieblingsideen. Ich werde ganz bescheiden auftreten, nur als Prophet; er selbst wird den Zauberer vorzustellen die Ehre haben. Wie nun seine Theorie der Zauberey, jener Galvanismus des Geistes und das Geheimniß der Berührung sich in seinem Geiste berühren, galvanisiren und bezaubern, das ist mir selbst noch ziemlich geheim. Unterdessen ist der Galvanismus des inneren Menschen für mich, wie Kant sagen würde, ein artiger Gedanke, und das übrige hoffe ich [...] durch die sokratische Tortur zu erfahren.“ In: KFSA, Bd. XXIV, S. 144–145. Vgl. auch Schlegels Philosophische Lehrjahre, wo Hardenberg wiederum als Zauberer und Schlegel als sein Prophet erscheint: „Er [Novalis] Zauberer, ich nur Prophet.“ In: KFSA, Bd. XVIII, S. 142, [236.]

⁶⁶⁹ Vgl. I. Kapitel und Auerochs (2006), S. 404.

⁶⁷⁰ Klaus Deterding: *Magie des Poetischen Raums. E. T. A. Hoffmanns Dichtung und Weltbild*. Berlin, 2020, S. 259.

des Märchens auch einen kleinen Meierhof, integriert in Atlantis. „Und Atlantis ist ein integrierter Bereich dessen, was für Hoffmann die Kunst ist: die »eine heilige Kirche«. Von der wußte er allerdings – im Gegensatz zum Erzähler und auch den Zuhörern des Märchens im „Oferdingen“ –, daß sie nicht allen von jener Welt ist, sondern zugleich auch von dieser.“⁶⁷¹

⁶⁷¹ Klaus Deterding: E. T. A. Hoffmann – innerer Poet und äußerer Kritiker. Berlin 2023, S. 72.

4. Humor, Ironie und Mythos

Die humoristische Erzählweise lässt sich aus der romantischen Ästhetik herleiten. Wenn man Hoffmanns Märchendichtungen mit den Theorien Schlegels oder Solgers vergleicht, zeigt sich – nach Meinung von Wolfgang Preisendanz –, „wie entschieden gerade im Hinblick auf das Verhältnis von Fantasie und Humor Solger⁶⁷² und Hoffmann übereinstimmen [...]“.⁶⁷³ Laut Harnischfeger verkennt aber eine solche Darstellung die Besonderheit von Hoffmanns humoristischen Stil, der eben aus der Kritik an der romantischen Poesie entstanden ist.⁶⁷⁴ Über die Frage, ob *Prinzessin Brambilla* Ausdruck von Hoffmanns Ironie oder seines Humors sei, konnten sich die Interpreten am wenigsten einig werden. Der Streit darüber wird jedoch verständlicher, wenn man die romantische Ironie und ihre Funktionen unter die Lupe nimmt.

Traditionell ist die Ironie (gr. *eironeia* 'Verstellung, Vortäuschung') eine Äußerung, die – häufig unausgesprochene – Erwartungen aufdeckt, indem an Stelle des Gemeinten das Gegenteil gesagt und trotzdem richtig verstanden wird. Marcus Tullius Cicero (106–43 v. Chr.) definiert diese Ausdrucksweise, dass „man etwas anderes sagt, als man meint“, ohne jemanden täuschen zu wollen, als „*dissimulatio*“.⁶⁷⁵ Die romantische Ironie

⁶⁷² Karl Wilhelm Ferdinand Solger schenkte dem Humor mehr Beachtung als die frühen Romantiker. Obwohl bei ihm der Humor ausführlicher besprochen wurde, lässt sich auch von Solger nicht behaupten, dass er den Humor in den Mittelpunkt seiner *Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst* gestellt hätte. Für den „innersten Lebenskeim der ganzen Kunst“ hielt er allein die Ironie. Den Humor bezeichnete er als „Standpunkte der Sinnlichkeit“, betrachtete ihn aber als eine untergeordnete Stufe der Kunst. Erst Jean Paul gab dem Begriff Humor einen ganz neuen Sinn in seiner *Vorschule der Ästhetik*. Vor dem Erscheinen der Erläuterungen Jean Pauls' waren die Begriffe Laune und Humor in einer sehr allgemeinen Bedeutung verwendet worden. Selbst die Romantiker hatten es über zusammenhangslose Bemerkungen nicht hinausgebracht, obwohl sie den Humor schätzten. Erst durch Jean Paul bekam der Begriff eine umfassende Bestimmung. Zur Entstehungszeit von Hoffmanns Werken hatte sich seine Auffassung aber noch nicht durchgesetzt. Der Humor galt weiterhin – ähnlich wie die Ironie – als ein unklarer Begriff. Auch Goethe hat beide Begriffe gleichgesetzt, indem er behauptete, dass das Romantische humoristisch, das heißt ironisch sei. In: Harnischfeger (1988), S. 156–157.

⁶⁷³ Wolfgang Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus. München 1976, S. 67. Vgl. Harnischfeger (1988), S. 155.

⁶⁷⁴ Harnischfeger (1988), S. 155.

⁶⁷⁵ Marcus Tullius Cicero: De Oratore. Über den Redner. Lateinisch–deutsch. Hrsg. u. übersetzt v. Theodor Nüßlein. Düsseldorf 2007, S. 409, 408. Vgl. Albert Meier: Klassik – Romanik. Unter Mitarbeit von Stephanie Düsterhöft. Stuttgart 2008, S. 147–148.

reicht darüber in mehreren Hinsichten hinaus. Friedrich Schlegel leitet aus ihr einerseits das literarische Verfahren ab, das er in seinem *Athenäums-Fragment* als „Transzendentalpoesie“ bzw. „Poesie der Poesie“ (KFSA, Bd. II, S. 204, [238].) bezeichnet. Zum anderen reagiert er auf die erkenntniskritische Einsicht, dass alles, „was sich nicht selbst annihiliert“, auch „nicht frei und nichts werth“ ist.⁶⁷⁶ Romantisches Schreiben beruht anhand der Schellingschen These auf der Ironie, die nur das gelten lässt, was zugleich das Entgegengesetzte enthält.⁶⁷⁷

Schlegel führt seine romantische Ironie auf die klassische Rhetorik zurück, in der ein Sachverhalt zum Ausdruck gebracht wird, indem man dessen Gegenteil mit einer spezifischen Betonung vorbringt. Dieser Charakter konkretisiert sich besonders in sokratischen Dialogen.⁶⁷⁸ Schlegel übernimmt die Absicht der klassischen Ironie, obwohl er sich teilweise auch schon von ihr abzugrenzen scheint. Bei Sokrates übersteigert sich Ironie vom rhetorischen Witz zur Lebensform, worüber Schlegel in den *Lyceum-Fragmenten* schreibt:

Die Sokratische Ironie ist die einzige durchaus unwillkürliche, und doch durchaus besonnene Verstellung. Es ist gleich unmöglich sie zu erkünsteln, und sie zu verraten. Wer sie nicht hat, dem bleibt sie auch nach dem offensten Geständnis ein Rätsel. Sie soll niemanden täuschen, als die, welche sie für Täuschung halten, und entweder ihre Freude haben an der herrlichen Schalkheit, alle Welt zum besten zu haben, oder böse werden, wenn sie ahnden, sie wären wohl auch mit gemeint. In ihr soll alles Scherz und alles Ernst sein, alles treuherzig offen, und alles tief verstellt. Sie entspringt aus der Vereinigung von Lebenskunstsinn und wissenschaftlichem Geist, aus dem Zusammentreffen vollendeter Naturphilosophie und vollendeter Kunstphilosophie. (KFSA, Bd. II, S. 160, [108].)⁶⁷⁹

⁶⁷⁶ Zitiert nach Meier (2008), S. 148.

⁶⁷⁷ Ebd., S. 147.

⁶⁷⁸ Yoon (1996), S. 76.

⁶⁷⁹ Vgl. Die Fortsetzung des Zitats in den *Lyceum-Fragmenten*: „Sie enthält und erregt ein Gefühl von dem unauflöselichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung. Sie ist die freieste Lizenzen, denn durch sie setzt man sich über sich selbst weg; und doch auch die gesetzlichste, denn sie ist unbedingt notwendig. Es ist ein sehr gutes Zeichen, wenn die harmonisch Platten gar nicht wissen, wie sie diese stete Selbstparodie zu nehmen haben, immer wieder von neuem glauben und mißglauben, bis sie schwindlicht werden, den Scherz gerade für Ernst, und den Ernst für Scherz halten.“ In: KFSA, Bd. II, S. 160, [108]. Vgl. „Witz ist unbedingt geselliger Geist, oder fragmentarische Genialität.“ In: Schlegel (1906), Bd. II., S. 184, [9].

An die Sokratische Ironie erinnernd erwähnt Schlegel in seinen Jugendschriften, dass man auf sie anwenden könnte, „was Plato vom Dichter sagt: Es ist ein zartes, geflügeltes und heiliges Ding“.⁶⁸⁰ Der Sokratische Ursprung der ironischen Denkhaltung ist nicht ohne Bedeutung, weil Schlegel aus der Funktion Sokratisch-Platonischer Ironie seine eigene Vorstellung herleitet.⁶⁸¹ Die Sokratische Einheit aus Ernst und Scherz wird auf die romantische Ironie übertragen, weil sie der Bemühung des romantischen Dichters entspricht, den Widerstreit von Unbedingtem und Bedingtem aufzulösen. In Gestalt des Wechsels von „Selbstschöpfung und Selbstvernichtung“ (KFSa, Bd. II, S. 172, [51].)⁶⁸² lässt sich dies im Schaffensprozess des Dichters erkennen.⁶⁸³ Die Schlegelsche Variante der Ironie empfängt ihre spezifische Stoßkraft vor allem aus der Inspiration durch Fichtes *Wissenschaftslehre*, indem die Sokratische Grundfigur übernommen und diese mit zentralen Motiven der Transzendentalphilosophie amalgamiert wird.

In seinen *Lyceum-Fragmenten* bezeichnet Schlegel die Philosophie als die „eigentliche Heimat der Ironie“ (KFSa, Bd. II, S. 152, [42]). Historisch betrachtet wird auf dem von Platon literarisch überlieferten Sokrates hingewiesen, auf den sich die ironische Reflexionsfigur gründet. An der historischen Gestalt interessierte Schlegel vor allem der Umstand, dass diese zuerst die Dichotomie von Darstellung und Darzustellendem thematisiert hat. Das Sokratische Urbild lehrt schon: die Ironie erwächst nicht willkürlich, sondern sie ist ein philosophischer Begriff und legitimiert sich durch systematische Reflexion.⁶⁸⁴ Später schreibt Schlegel:

⁶⁸⁰ Schlegel (1794–1802): Seine prosaischen Jugendschriften. Hrsg. v. J. Minor. Bd. II. Wien 1882, S. 131. Vgl. Strohschneider-Kohrs (1960), S. 14.

⁶⁸¹ In Platons Philosophie sah Schlegel auch den Vorreiter der neuen Religion: „Platons Philosophie ist eine würdige Vorrede zur künftigen Religion.“ In: KFSa, Bd. II., S. 258, [27].

⁶⁸² Vgl. „Die chemische Klassifikation der Auflösung in die auf dem trocknen und in die auf dem nassen Wege, ist auch in der Literatur auf die Auflösung der Autoren anwendbar, die nach Erreichung ihrer äussersten Höhe sinken müssen. Einige verdampfen, andre werden zu Wasser.“ In: Schlegel (1906), Bd. II., S. 186–187, [32].

⁶⁸³ Yoon (1996), S. 77. Vgl. Das Motiv der Selbstschöpfung und Selbstvernichtung kommt auch bei Bachtin zum Ausdruck beim Thema Lachen und Ernst, indem er schreibt: „Das Lachen ist primär keine äußere, sondern eine wesentliche innere Form. Man kann das Lachen nicht in Ernst verwandeln, ohne den Inhalt der sich im Lachen eröffnenden Wahrheit zu vernichten oder zu entstellen.“ In: Michail Bachtin: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort von Alexander Kaempfe. München 1969, S. 38.

⁶⁸⁴ Vgl. Martin Götze: Ironie und absolute Darstellung. Philosophie und Poetik in der Frühromantik. Paderborn, München, Wien, Zürich 2001, S. 196.

„überall wo in mündlichen oder geschriebenen Gesprächen, und nur nicht ganz systematisch philosophiert wird, soll man Ironie leisten und fordern“ (KFSa, Bd. II., S. 152, [42]). Er betont, dass es sich hier nicht um die „rhetorische“ Ironie handelt, sondern um die „erhabne Urbanität der sokratischen Muse“ (KFSa, Bd. II., S. 152, [42]). Diese Ironie, „welche man logische Schönheit definieren möchte“ (KFSa, Bd. II., S. 152, [42]), hat nach Schlegel auch für die Poesie eine Bedeutung.

Die Poesie allein kann sich auch von dieser Seite bis zur Höhe der Philosophie erheben, und ist nicht auf ironische Stellen begründet, wie die Rhetorik. Es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im Ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen. Es lebt in ihnen eine wirklich transzendente Buffonerie. Im Innern, die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend, oder Genialität: im Äußern, in der Ausführung die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italienischen Buffo. (KFSa, Bd. II., S. 152, [42].)

In Schlegels Aussagen kommen immer wieder die Gedanken vor, dass die „ganze Geschichte der modernen Poesie ein fortlaufender Kommentar zu dem kurzen Text der Philosophie ist: Alle Kunst soll Wissenschaft, und alle Wissenschaft soll Kunst werden; Poesie und Philosophie sollen vereinigt sein“ (KFSa, Bd. II., S. 161, [115]). Auch in einem seiner Notizhefte betont er die spezifisch philosophische Komponente der Ironie: „sie ist ein philosophisches, kein poetisches Vermögen“, und bezieht sich auf „Witz und Vernunft“.⁶⁸⁵ Als dieses philosophische Vermögen soll die Ironie in der Poesie wirken. Eine andere Parallelität zwischen Philosophie und Poesie wird auch durch Kurt-Heinz Niedrigs Erklärung über den Charakter der sokratischen Ironie beleuchtet.

Das Wesen der sokratischen Ironie ist der echt philosophische Geist, der zum Niedrigsten hinabsteigt, um das Höchste zu erfassen. Um den Unwissenden wissend zu machen, stellt sich der Wissende selbst unwissend. [...] Der Wissende überschaut die Welt, sein Geist ist aus der Bedingtheit erlöst, aber er verharrt

⁶⁸⁵ Marburger Handschriften. Ideen zu Gedichten. Heft III., S. 52. zitiert nach Strohschneider-Kohrs (1960), S. 17–18.

nicht in der Selbstgenügsamkeit seines erkennenden Ich, sondern steigt in das Bedingte hinab und identifiziert sich scheinbar mit ihm, um den Geist in die Unbedingtheit zu erlösen.⁶⁸⁶

Die sokratische Ironie drückt auf diese Weise das allgemeine Gefühl des romantischen Dichters aus, dem die Grenzen der eigenen Leistung bewusst sind. Diese Distanzierung der Redner vom Gesprächspartner in der sokratischen Ironie beruht auf der gleichen Haltung, die sich im Fichteschen schöpferischen Ich widerspiegelt. Dieser Geist ist fähig, sich auch über sich selbst und über das Bedingte zu erheben.⁶⁸⁷ Im *Lyceum-Fragment* Nr. 108 wird die zur romantischen Ironie geweitete sokratische Ironie dargestellt, die „ein Gefühl von dem unauflöselichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten“ (KFSA, Bd. II., S. 160.) enthält. Dieses Gefühl wird erst dadurch aufgelöst, dass man das Vollendete relativiert und in die Distanz bringt. Die innige Verschmelzung des Endlichen mit dem Unendlichen findet dann mit Hilfe der Ironie statt. Diese Relativierung des Vollendeten, welche im Bewusstsein des Unendlichen ausgeführt wird, ist eine Gemeinsamkeit der sokratischen und der romantischen Ironie. Ein Unterschied ergibt sich aber dadurch, dass während sich der platonische Sokrates seinem Gesprächspartner gegenüber verstellt, sich ein ironischer Romantiker an sich selbst wendet. Der romantische Dichter kommt dadurch zur kritischen Selbstdistanzierung, dass er sich – ähnlich wie der Gesprächspartner von Sokrates in die Ausweglosigkeit gerät – in einen sein Gefühl widerspiegelnden Zustand begibt. Zwischen Schlegels Betrachtung der sokratischen Ironie und der romantischen Ironie Tiecks lassen sich deutliche Parallelen entdecken.

Die Ironie, von der ich spreche, ist ja nicht Spott, Hohn, Persiflage, oder was man sonst der Art gewöhnlich darunter zu verstehen pflegt, es ist vielmehr der tiefste Ernst, der zugleich mit Scherz und wahrer Heiterkeit verbunden ist. Sie ist nicht bloß negativ, sondern etwas durchaus Positives. Sie ist die Kraft, die dem Dichter

⁶⁸⁶ Kurt-Heinz Niedrig: Die Lustspieltheorie Friedrich Schlegels – ihre Stellung und Wirkung in der Romantik. Heidelberg 1950, S. 63. zitiert nach Yoon (1996), S. 77.

⁶⁸⁷ Yoon (1996), S. 77–78.

die Herrschaft über den Stoff erhält; er soll sich nicht an denselben verlieren, sondern über ihm stehen. So bewahrt ihn die Ironie von Einseitigkeiten und leerem Idealisieren.⁶⁸⁸

Anhand dieser Aussage kann man der Ansicht Ernst Behlers zustimmen, dass „es sich bei der Ironie Friedrich Schlegels im wesentlichen um eine Neuformulierung und Übertragung der Sokratischen Ironie auf Sachverhalte der literarischen Technik handelt“.⁶⁸⁹ Ohne die sokratische Ironie lässt sich auch die Entwicklung des Begriffs der romantischen Ironie nicht verstehen.

Um die ironische Reflexion zu beleuchten, möchte ich ganz kurz die Begriffe „Buffo“, „Buffonerie“ und „Parekbase“ darlegen. In dem schon zitierten Fragment Nr. 42 erläutert Schlegel, worin der besondere Geist der durch die Ironie geprägten „alten und modernen Gedichte“ besteht, deshalb wird diese Stelle hier nochmals angeführt.⁶⁹⁰

Es lebt in ihnen eine wirklich transzendente Buffonerie. Im Innern, die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend, oder Genialität: im Äußern, in der Ausführung die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italiänischen Buffo. (KFSA, Bd. II., S. 152, [42].)

Der Buffo ist eine aus der Tradition der italienischen *commedia dell'arte* bekannte Figur, die ständig aus der Rolle fällt und den Theaterdichter oder den Souffleur auf die Bühne zitiert.⁶⁹¹ Durch ihn wird die vordergründige Handlung mit einer metasprachlichen Ebene ergänzt, indem der Buffo eine Art Kritik mitten in die Aufführung hineinbringt. Er illustriert in gewisser Hinsicht das Schlegelsche Verständnis der Entwicklung einer ironischen Sprachhandlung. Die Chiffre „transzendente Buffonerie“ erklärt Schlegel im nachfolgenden Satz. Durch den Doppelpunkt wird die Gegenüberstellung der Worte „im Innern: [...] im Äußern“ miteinander verbunden, und gibt den Sinn des im *Athenäums-Fragment*

⁶⁸⁸ Rudolf Köpke: Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mitteilungen, 2. Teil, Leipzig 1855, S. 238. zitiert nach Yoon (1996), S. 78.

⁶⁸⁹ Ernst Behler: Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie. Paderborn, München, Wien, Zürich 1988, S. 58. Vgl. Yoon (1996), S. 79.

⁶⁹⁰ Vgl. Yoon (1996), S. 79.

⁶⁹¹ Ebd., S. 80.

Nr. 22 angeführten Terminus „transzendental“ wieder: „Da nun transzendental eben das ist, was auf die Verbindung oder Trennung des Idealen und des Realen Bezug hat“ (KFSa, Bd. II., S. 169, [22]).⁶⁹² In diesem Sinne bezeichnet Schlegel im *Lyceum-Fragment* Nr. 42 die Ironie als ein Verhalten des Dichters, eine Stimmung, und andererseits eben als eine Erscheinungsform. So sind Ideales und Reales miteinander verbunden. Der Begriff „transzendental“ scheint übrigens auf Fichte – dessen „Ich“ über den Prozess seiner eigenen Reflexion nachzudenken pflegt – zu verweisen.⁶⁹³ In ähnlicher Weise bringt der transzendente Buffo den poetischen Schaffensprozess zum Ausdruck und distanziert sich von dem Werk.⁶⁹⁴ Der Buffo übernimmt die Rolle des ironischen Dichters, der Kritik an seinem eigenen Kunstwerk übt.⁶⁹⁵ Die Ironie des Dichters bildet gegenüber seiner eigenen Schöpfung einen integralen Teil des Werks. In der „transzendentalen Buffonerie“ zeigt sich, dass der Dichter „ein Gefühl von dem unauflöselichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung“ (KFSa, Bd. II., S. 160, [108].) besitzt. Im Sinne des „Schauspiels im Schauspiel“ wird – als die Verkörperung der romantischen Ironie Schlegels – häufig die Zerstörung der Illusion bezeichnet.⁶⁹⁶ Aber die romantische Ironie geht über die Aufhebung der Illusion hinaus, und zeigt das Selbstbewusstsein des Dichters, der über seine eigene Leistung im Werk reflektiert.⁶⁹⁷

Schlegel erläutert – ähnlich wie durch die Buffonerie – seine Theorie auch durch den Charakter der Parekbase. Mit einer paradoxen Formulierung nennt er die Ironie „eine permanente Parekbase“ (KFSa, Bd. XVIII, S. 85, [668].) und eine andauernde Unterbrechung. Als Parekbase (oder Parabasis) beschreibt er „eine gänzliche Unterbrechung und Aufhebung des Stückes, in welcher, wie in diesem, die größte Zügellosigkeit herrschte und dem Volk von dem bis an die äußerste Grenze des Proszeniums heraustretenden Chor die größten Grobheiten gesagt wurden. Von

⁶⁹² Vgl. Tamás Valastyán: *A keresés ritmusa. A „törekvő szellem” koraromantikus diskurzusa*. Budapest 2007, S. 304–325.

⁶⁹³ Auf Fichtes Gedanken über das Ich weist auch Hoffmann in seinem Märchen *Prinzessin Brambilla* parodistisch hin, indem er schreibt: „Wer ist der Ich, der aus dem Ich gebären / Das Nicht-Ich kann.“

⁶⁹⁴ Vgl. Yoon (1996), S. 80.

⁶⁹⁵ Ähnlich geht auch der Erzähler im Roman *Prinzessin Brambilla* vor.

⁶⁹⁶ Vgl. Yoon (1996), S. 80.

⁶⁹⁷ Ebd., S. 80–81.

diesem heraustreten (ἐκβασίς) kommt auch der Name“ (KFSa, Bd. XVIII., S. 88, [668]). Der Begriff stammt aus der griechischen Komödie. Mit dem Heraustreten des Chors wurde der Fortgang der Handlung unterbrochen und die theatralische Darstellung aufgehoben. Der Chor wurde zum Sprachrohr des Dichters und die Parekbase zum Instrument der Selbsthinterfragung bzw. zur Kritik des Autors an seinem Werk und an sich selbst. Das Werk wurde zu einem Objekt, indem Dichter wie Chor es kommentierten und kritisierten. Schlegel betont die Funktion und die Permanenz der Parekbase als Kritik des Autors: „Die Parekbase muß im F[antastischen] R[oman] permanent sein.“⁶⁹⁸ Nach Ansicht von Strohschneider-Kohrs ist „die Ironie in ihrer Erscheinung ablesbar als eine künstlerische Ausführung, die, wie der Buffo und die Parekbase, die gegenständlich gebundene Darstellung frei durchbricht“.⁶⁹⁹ Die Gestalt des Buffo und die Parekbase zeigen durch das Heraustreten des Dichters aus seinem Werk eine kritische Distanzierung, die die wichtigste Aussage der Schlegelschen Ironie und deren Funktion vertritt.⁷⁰⁰

Die Poesie, in der sich die Ironie als Hauptmerkmal zeigt, ist die Transzendentalpoesie. Schlegels Definition zur Charakteristik der Transzendentalpoesie im *Athenäums-Fragment* Nr. 238 lautet folgenderweise: „Es gibt eine Poesie, deren eins und alles das Verhältnis des Idealen und des Realen ist, und die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendentalpoesie heißen müßte.“ (KFSa, Bd. II., S. 204, [238].) Anhand dieses Fragments ist der Gegenstand der Transzendentalpoesie nicht das Vorhandene, das Reale, sondern eben ein Verhältnis zwischen dem Realen und dem Idealen, dem Erstrebten. Schlegel schreibt noch im Weiteren:

Sie beginnt als Satire mit der absoluten Verschiedenheit des Idealen und Realen, schwebt als Elegie in der Mitte, und endigt als Idylle mit der absoluten Identität beider. So wie man aber wenig Wert auf eine Transzendentalphilosophie legen würde, die nicht kritisch wäre, nicht auch das Produzierende mit dem Produkt darstellte, und im System der transzendentalen Gedanken zugleich

⁶⁹⁸ Friedrich Schlegel: Literarische Notizen 1797–1801. Literary Notebooks. Fragmente zur Literatur und Poesie I. (1797) Hrsg. v. Hans Eichner. Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1980, Nr. 461., S. 65. Vgl. auch Yoon (1996), S. 82.

⁶⁹⁹ Strohschneider-Kohrs (1960), S. 37.

⁷⁰⁰ Vgl. Yoon (1996), S. 83.

eine Charakteristik des transzendentalen Denkens enthielte: so sollte wohl auch jene Poesie die in modernen Dichtern nicht selten transzendentalen Materialien und Vorübungen zu einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung [...] vereinigen, und in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein. (KFSA, Bd. II., S. 204, [238].)

Bezüglich dieses Fragments erscheint die Transzendentalpoesie, in der die Ironie herrscht⁷⁰¹, als Selbstdarstellung der Poesie. In ihr wird ein Verhältnis zwischen Künstler und Werk, zwischen dem Produkt und dem zugleich über seine Schaffensweise reflektierenden Autor dargestellt.⁷⁰² Demzufolge kommt die Selbstspiegelung des dichterischen Geistes als poetischer Gehalt des Werkes hervor. Der Künstler soll die Prinzipien seines Schaffens in seinem Werk bewusst selbst mit darstellen. Ein Bild über die Bedeutung des philosophischen und wissenschaftlichen Vermögens jenes Schaffensaktes zeigt das *Athenäums-Fragmente* Nr. 255:

Je mehr die Poesie Wissenschaft wird, je mehr wird sie auch Kunst. Soll die Poesie Kunst werden, soll der Künstler von seinen Mitteln und seinen Zwecken, ihren Hindernissen und ihren Gegenständen gründliche Einsicht und Wissenschaft haben, so muß der Dichter über seine Kunst philosophieren. (KFSA, Bd. II., S. 208–209, [255].)

Hier wird die Verbindung von Poesie und Philosophie bzw. die praktische Seite der poetischen Reflexion zum Ausdruck gebracht, die in die Forderung hineingehört, dass der Autor ein kritisches Selbst-Ergreifen in seinem Werk leisten soll.⁷⁰³ Die Art der Selbstdarstellung wird weder vom Subjekt noch vom Objekt der Darstellung bestimmt, sondern schwebt zwischen den Beiden:

Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte

⁷⁰¹ Schlegel betont ja: „In der Transzendentalpoesie herrscht Ironie.“ In: Marburger Handschriften Heft I., S. 49. zitiert nach Strohschneider-Kohrs (1960), S. 44. Vgl. Yoon (1996), S. 85.

⁷⁰² Vgl. Yoon (1996), S. 86–87.

⁷⁰³ Vgl. Strohschneider-Kohrs (1960), S. 49.

schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen. (KFSA, Bd. II., S. 182, [116.])⁷⁰⁴

Mit den Aussagen im *Athenäums-Fragment* Nr. 116 und Nr. 238 über die transzendentalpoetische Grundkraft wird in genauer Entsprechung zum Begriff der Ironie eine das künstlerische Schaffen wesentlich bedingende innere Dialektik zum Ausdruck gebracht.⁷⁰⁵ Der Begriff Spiegelung bezeichnet eine Reflexion des Künstlers, die eine innere, dialektisch-zyklische Unendlichkeit bewirkt. Die Ironie erscheint als eine bestimmte Mitte dieser künstlerischen Unendlichkeit.⁷⁰⁶ Sie ist ein wichtiges inneres und bewegendes Moment innerhalb der Kunst, aber sie ist nicht die Kunst und nicht das künstlerische Schaffen selbst. Die Ironie hat – nach Meinung Strohschneider-Kohrs – Bedeutung für den Schaffensprozess des Künstlers als bewusste und freie Selbsterhebung, zweitens für den besonnenen Aussagewillen des Künstlers mit Hilfe der Selbstbeschränkung, und drittens ist die Ironie in ihrer Erscheinung ablesbar als eine künstlerische Ausführung, die, wie der Buffo und die Parekbase, die gegenständlich dargebotene Darstellung frei durchbricht.⁷⁰⁷ Die Ironie als Medium und zugleich Agens lässt sich mit den Worten zusammenfassen: „*Ironie ist Mittel der Selbstrepräsentation von Kunst.*“⁷⁰⁸ Die Gemeinsamkeit der verschiedenen Ironie-Definitionen Schlegels besteht darin, dass sie die Ironie als ein Resultat aus dem Zusammenprall der Idee des Unendlichen mit deren Konkretisierung im endlichen Kunstwerk interpretieren.⁷⁰⁹

Schelling bringt in seinen Vorlesungen über *Philosophie der Kunst* den subjektiven und zugleich objektiven Charakter der Schlegelschen Ironie zum Ausdruck, „da Ironie die einzige Form ist, in der das, was vom Subjekt ausgeht oder ausgehen muß, sich am Bestimmtesten wieder von ihm ablöst und objektiv wird“.⁷¹⁰ Das ist eine absolut treffende Bemerkung über die Verfahrensweise der Schlegelschen Ironie. Das ironische Schweben des Künstlers über dem eigenen Werk wird nur durch die

⁷⁰⁴ Vgl. Schlegel (1906), Bd. II., S. 220, [116].

⁷⁰⁵ Strohschneider-Kohrs (1960), S. 50.

⁷⁰⁶ Ebd., S. 51.

⁷⁰⁷ Ebd., S. 37. Vgl. Yoon (1996), S. 90.

⁷⁰⁸ Strohschneider-Kohrs (1960), S. 70.

⁷⁰⁹ Yoon (1996), S. 90.

⁷¹⁰ Schelling (1976), S. 319. Vgl. Yoon (1996), S. 91–92.

Distanzierung zur subjektiv dargestellten Endlichkeit ermöglicht. Die romantische Ironie vereint dadurch – wegen der subjektiven Verfahrensweise und der inhaltlich objektiven Absicht – die Subjektivität und zugleich die Objektivität, und weist durch die kritische Distanzierung des Künstlers von seinem Werk eine subjektive Objektivität aus.⁷¹¹ In diesem Sinne erläutert Arthur Henkel die romantische Ironie als unendliche Mobilität des Geistes, der sich in der künstlerischen Produktion selbst zuschaut.⁷¹²

Als Strategie der poetischen Selbstreferentialität, die sich schon in der Antike findet, erscheint die Ironie in den Werken wie Miguel de Cervantes' *Don Quijote* oder Laurence Sternes *Tristram Shandy* mit einem besonders starken Akzent. Die Erzähler nehmen hier auf verschiedene Weise Abstand von dem eigenen Werk und offenbaren die Geschichte als reine Fiktion.⁷¹³ Romantische Dichtungen zeichnen sich dadurch aus, dass sie ganz offen von Kunst reden, indem sie in Gesprächen über die künstlerische Schaffensweise sich selbst problematisieren oder Künstler die Hauptrolle spielen lassen. Auf diese Weise wird zum Ausdruck gebracht, dass sie nur poetische Konstruktionen sind.⁷¹⁴ Die eigene „Unnatürlichkeit“ wird am drastischsten in E. T. A. Hoffmanns *Der goldene Topf* dargestellt. In diesem Roman geht es darum, wie ein „Märchen aus der neuen Zeit“ geschrieben werden kann. Die ironische Darstellung und die Selbstreferentialität lassen sich auch in *Prinzessin Brambilla* beobachten, wo die Ironie als Form des Paradoxen erscheint. Der romantischen Ironie ist es darum zu tun, dass das „ganze Spiel des Lebens wirklich auch als Spiel genommen und dargestellt“⁷¹⁵ wird. Dem romantischen Denken gilt sie als einzig angemessenes und freies Verhalten: „Ironie ist klares Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos“. (KFSa, Bd. II., S. 263, [69].) Außer dem unendlichen Chaos erscheint im Werk Hoffmanns auch eine innere Unendlichkeit als ein Verhalten zu sich selbst, was in einer zyklischen Bewegung der sich wiederholenden Selbstergreifung im

⁷¹¹ Yoon (1996), S. 92.

⁷¹² Henkel Arthur: Was ist eigentlich romantisch? Ein Vortrag. In: Arthur Henkel: Der Zeiten Bildersaal. Studien und Vorträge. Stuttgart 1983, S. 99–100. Vgl. Henkel Arthur: Was ist eigentlich romantisch? In: Festschrift für Richard Alewyn. Hrsg. v. Herbert Singer und Benno von Wiese. Köln, Graz 1967, S. 300. Vgl. Meier (2008), S. 149.

⁷¹³ Meier (2008), S. 149.

⁷¹⁴ Vgl. ebd., S. 150.

⁷¹⁵ Friedrich Schlegel: Schriften (Gespräch über die Poesie), S. 198. Zitiert nach Meier (2008), S. 148.

Roman zum Ausdruck kommt. Es lässt sich hier ein steter Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung erkennen. Für den Leser, der die im Vorwort erwähnte philosophische Idee, die in diesem Märchen – auch mit Hilfe der Thieleschen Kupferstiche – dargestellt wird, ausschöpfen will, erschließt sich auch der Sinn der Schlegelschen Worte: „Die Philosophie ist eine Ellipse. Das eine Zentrum, dem wir jetzt näher sind, ist das Selbstgesetz der Vernunft. Das andere ist die Idee des Universums, und in diesem berührt sich die Philosophie mit der Religion.“ (KFSA, Bd. II., S. 267, [117].)

4. 1. Ironie bei Schelling und Schubert

In Schellings Auffassung und Verwendung des Ironie-Begriffs erscheint die größte Übereinstimmung mit Friedrich Schlegels Konzeption. Der Begriff der Ironie bekommt bei Schelling in seinem zweiten „Besondere[n] Teil der Philosophie der Kunst“⁷¹⁶ eine erhellende Bedeutung. Er verwendet ihn ganz im Schlegelschen Sinne zur Charakterisierung der „romantischen“ Kunst.⁷¹⁷ Als einen besonderen Vertreter des „modernen oder romantischen Epos“⁷¹⁸ nennt Schelling Ariost, der „das ächtteste moderne Epos“⁷¹⁹ gedichtet hat. Ariost hat „eine sehr bekannte mythologische Welt, in der er sich bewegt“⁷²⁰; und das Wunderbare hatte sich bei ihm zu einer romantischen Welt entzündet.

Im Homer ist, wenn man will, alles, aber eben deswegen nichts wunderbar. Allein Ariosto hat wirklich vortrefflich verstanden, sein Wunderbares vermittelt seiner Leichtigkeit, seiner Ironie und des oft ganz ungeschmückten Vortrags in ein Natürliches zu verwandeln. Er wird auch am schwersten da zu erreichen seyn, wo er ganz trocken erzählt. Im Uebergang aber von solchen Parteen zu andern, über die er alle Anmuth und allen Schmuck seiner reichen Phantasie ergossen, malen sich die Contraste und Mischungen des Stoffs, welche im romantischen Gedicht nothwendig sind – man kann im eigentlichen Sinn sagen, sie malen sich, weil alles

⁷¹⁶ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Philosophie der Kunst. Unveränderter reprografischer Nachdruck der aus dem handschriftlichen Nachlaß herausgegebenen Ausgabe von 1859. Darmstadt 1976.

⁷¹⁷ Vgl. Strohschneider-Kohrs (1960), S. 93–94.

⁷¹⁸ Schelling (1976), S. 312. Vgl. Strohschneider-Kohrs (1960), S. 94.

⁷¹⁹ Schelling (1976), S. 313.

⁷²⁰ Ebd.

lebendige Farbe bei ihm ist, bewegliches, rasches Gemälde, an dem die Umrisse zuweilen verschwinden, zuweilen nachdrücklich hervortreten [...].⁷²¹

Die Darstellungsart des Ariost widerspiegelt die Grundbegriffe der Schellingschen Kunstphilosophie und gleichzeitig die Ironie-Begriffe Schlegels. So schreibt Schelling, dass wie das Individuum oder Subjekt in der modernen Welt hervortritt, muss es auch im Epos geschehen.⁷²² Dies hatte die „vollkommene Negation“ der absoluten „Objektivität des alten Epos“ zur Folge.⁷²³ Bestimmte Merkmale der Schaffensweise Ariosts und seiner Gedichte kommen auch in den Werken Hoffmanns bekannt vor.

[...] auch Ariosto hat seinen Stoff nach sich modificirt, indem er ihm ein gutes Theil Reflexion und Muthwillen beigemischt hat. Da ein Hauptcharakter des Romantischen überhaupt in der Vermischung des Ernstes und des Scherzes liegt, so müssen wir ihm jenes zugeben, da von der anderen Seite seine Schalkhaftigkeit, so zu sagen, wieder nur an die Stelle der Gleichgültigkeit, der Untheilnahme des Dichters im Epos tritt. Er hat sich dadurch zum Herrn seines Gegenstandes gemacht. Darin schließt sich sein Gedicht dem Begriff des alten Epos am bestimmtesten an, daß es keinen bestimmten Anfang wie kein bestimmtes Ende hat, daß es ein herausgeschnittenes Stück aus seiner Welt ist, das man sich ebenso gut früher aufgenommen, wie weiter fortgeführt denken kann. [...] Ariostos Gedicht gleicht einem Irrgarten, worin man mit Luft, ohne Furcht, sich verliert.⁷²⁴

Im Zentrum der Frage nach dem modernen Kunstwerk stehen bei Schelling wie bei Schlegel die Form des romantischen Kunstwerks, die immer vorhandene Reflexion und die künstlerische Willkür. Die folgende Ausführung stimmt mit den Aussagen von Friedrich Schlegel im *Athenäums-Fragment* Nr. 116 über die romantische Kunst überein.⁷²⁵

Wir können das Wesen desselben [das romantische Epos] so aussprechen: es ist durch den Stoff episch, d. h. der Stoff ist mehr oder weniger universell, durch die Form aber ist es subjektiv, indem die

⁷²¹ Ebd., S. 315.

⁷²² Ebd., S. 313.

⁷²³ Ebd., S. 314. Vgl. Strohschneider-Kohrs (1960), S. 94.

⁷²⁴ Ebd., S. 314.

⁷²⁵ Vgl. Strohschneider-Kohrs (1960), S. 94–95.

Individualität des Dichters dabei weit mehr in Anschlag kommt, nicht nur darin, daß er die Begebenheit, welche er erzählt, beständig mit der Reflexion begleitet, sondern auch in der Anordnung des Ganzen, die nicht aus dem Gegenstand selbst sich entwickelt, und weil sie die Sache des Dichters ist, überhaupt keine andere Schönheit als die Schönheit der Willkür bewundern lässt. An und für sich schon gleicht der romantisch-epische Stoff einem wild verwachsenen Wald voll eigenthümlicher Gestalten, einem Labyrinth, in dem es keinen andern Leitfaden gibt als den Muthwillen und die Laune des Dichters.⁷²⁶

Was Schlegel in seinem Ironie-Postulat über den Wechsel von Selbstvernichtung und Selbstschöpfung, über die Erhebung über die eigene Kunst bzw. über die Selbstbeschränkung des Dichters behauptete, erscheint auch bei Schelling, der die Distanzierung des Künstlers mit dem Wort Ironie benennt.

Da in der Form der Darstellung der Roman dem Epos so viel möglich gleich seyn soll und doch ein beschränkter Gegenstand eigentlich den Stoff ausmacht, so muß der Dichter die epische Allgemeingültigkeit durch eine relativ noch größere Gleichgültigkeit gegen den Hauptgegenstand oder den Helden ersetzen, als diejenige ist, welche der epische Dichter übt. Er darf sich aber nicht zu streng an den Helden binden, und noch viel weniger alles im Buch ihm gleichsam unterwerfen. [...] Die Gleichgültigkeit darf so weit gehen, daß sie sogar in Ironie gegen den Helden übergehen kann, da Ironie die einzige Form ist, in der das, was vom Subjekt ausgeht oder ausgehen muß, sich am Bestimmtesten wieder von ihm ablöst und objektiv wird.⁷²⁷

In der Fortsetzung des Zitats nennt Schelling Goethes *Wilhelm Meister* und Cervantes' *Don Quijote* – ähnlich wie Schelling – als Beispiele für die moderne, „romantische“ Kunst. An beiden hebt er die Ironie als Darstellungsprinzip hervor. Die Fruchtbarkeit des Schlegelschen Ironie-Begriffs zeigt, dass Schelling gerade diesen Begriff in seinem eigenen kunstphilosophischen Denken zur Geltung kommen lässt.

In einer recht ungewöhnlichen und eigenartigen Form taucht der Ausdruck „Ironie“ an einer unerwarteten Stelle auf: bei Gotthilf Heinrich

⁷²⁶ Schelling (1976), S. 316. Vgl. Strohschneider-Kohrs (1960), S. 94.

⁷²⁷ Schelling (1976), S. 319. Vgl. Strohschneider-Kohrs (1960), S. 95–96.

Schubert. Schubert verwendet das Wort in seiner *Symbolik des Traumes* ohne besonderen Zusammenhang mit den ästhetischen Problemen der Frühromantik. Für ihn gehört Ironie in den Geheimnisbereich des hinter den Dingen Versteckten. Den Kontrast dieser Region zur alltäglichen Welt nennt Schubert „ironisch“. Nach Schuberts Meinung stehen diese Welten in einem ironischen Verhältnis bzw. Gegensatz zueinander.⁷²⁸ Schubert spricht über eine „Ur- und Natursprache der menschlichen Seele“⁷²⁹, die sich in der „Bildersprache des Traumes“⁷³⁰ und in der „Sprache der Poesie“⁷³¹ äußert. Diese Sprache wird von dem versteckten Poeten gesprochen, der in unserem Innern seine Töne hören lässt.⁷³² Durch diese Sprache kann man mit der Natur wieder in Einklang kommen, denn sie ist einer Meinung mit unserem versteckten Poeten. In dieser Sprache liegt für Schubert „jener Ton der Ironie“⁷³³, den er auch im Original der Traumwelt, in der Natur wiederfindet.⁷³⁴ Ironie ist – nach der Formulierung Schuberts – ein Sprachmodus „der versteckten Poeten“. Er meint, dass die Äußerungen des versteckten Poeten mit den Ansichten und Neigungen des gewöhnlichen sinnlichen Lebens in einem ironischen Widerspruch stehen.⁷³⁵ Andererseits sieht er in der Ironie auch ein Teil des Wunderbaren. Bei seiner Wortwahl spielt wahrscheinlich eine Rolle, dass er in dem Wort Ironie etwas vom Geheimnis des Poetischen empfunden hat und den in seiner Zeit verdeutlichten Gegensatz des Bedingten und Unbedingten in seine Vorstellungen übernehmen wollte.

Die Schubertsche Bedeutung der Ironie erscheint auch bei E. T. A. Hoffmann, obwohl seine Benutzung und Erhellung dieses Wortes der Interpretation manches Rätsel aufgibt. Neben den Erwähnungen im gewöhnlichen Sinne des Wortes verwendet Hoffmann die Ironie ähnlich wie Schubert, wenn er darauf hinweist, dass die poetische und wunderbare Welt in die Alltagswelt hineinreicht. Seine Serapionsbrüder sprechen auch von einem Unterfangen, die phantastische Idee ins alltägliche

⁷²⁸ Vgl. Schubert (1968), S. 18, 30, 32–33.

⁷²⁹ Schubert (1968), S. 22. Vgl. Strohschneider-Kohrs (1960), S. 155.

⁷³⁰ Schubert (1968), S. 22.

⁷³¹ Ebd.

⁷³² Ebd., S. 38.

⁷³³ Ebd., S. 18, 30.

⁷³⁴ Ebd., S. 38. Vgl. Strohschneider-Kohrs (1960), S. 155.

⁷³⁵ Schubert (1968), S. 56.

Leben hineinspielen zu lassen. Im Vorwort wurde schon darauf hingewiesen, was Hoffmann in seinem Brief an Kunz, zu dem er auch den Schluss des *Goldenen Topfes* hinzufügte, schrieb: „Ohne Säümnis schicke ich Ihnen in der Anlage das vollendete Märchen mit dem herzlichen Wunsche, daß es Ihnen in seiner durchgehaltenen Ironie Vergnügen gewähren möge“.⁷³⁶ Es war für ihn auch wichtig, die Idee, das ganz Fabulose, „in das gewöhnliche Leben keck eintreten zu lassen“.⁷³⁷ Die Art und Weise, wie er das Fabulose ins Alltagsleben eintreten lässt, zeigt einen einzigartigen Sinn der Ironie. Hoffmann geht in seinen anderen Äußerungen über die Schubertsche Vorstellung der Ironie hinaus, erwähnt sie aber auch synonym oder in enger Verbindung mit Humor. So redet er zum Beispiel in der *Prinzessin Brambilla* über ein Theater, „wo Ironie gilt und echter Humor“ (SW 3, S. 911.). Auch über Shakespeares Humor schreibt er, dass Shakespeare „der tiefste Ernst, die ergreifendste Ironie zu Gebote steht“ (SW 3, S. 452.). Diese Formulierungen Hoffmanns lassen keine klare Unterscheidung zwischen Humor und Ironie zu. Nach Meinung Strohschneider-Kohrs lässt sich aber aus einem bestimmten Zusammenhang – aus der Frage nach den Wirkkräften der Kunst – deuten, dass Hoffmann für Humor und Poesie die Kräfte tieferen Gemüts, für die Ironie aber den Gedanken, die Reflexion und den Verstand hervorhebt, und damit nähert er sich der frühromantischen Vorstellung.⁷³⁸ Die Allegorie in der *Prinzessin Brambilla* kann auch als Verdeutlichung des Ironie-Begriffs von Hoffmann gelesen und verstanden werden, indem sie von dem Gedanken und der Reflexion als einem Prinzip der Kunst dargestellt und beleuchtet wird. Der Magus Hermod bringt „aus der Hand der hohen mächtigen Königin“ (SW 3, S. 821.) von Atlantis dem Urdarland, das die Harmonie mit der Natur verloren hat, ein zur lebendigen Quelle zerfließendes Prisma als Geschenk zum Zeichen der Versöhnung, und fügt die folgenden geheimnisvolle Worte dazu: „Der Gedanke zerstörte die Anschauung, aber dem Prisma des Krystalls, zu dem die feurige Flut im Vermählungs-Kampf mit dem feindlichen Gift gerann, entstrahlt die Anschauung neugeboren, selbst Fötus des Gedankens!“ (SW 3, S. 821.)⁷³⁹ König Ophioch und Königin Liris erschauten ihr eigenes Ich

⁷³⁶ Hoffmanns Brief an Kunz, 4. März 1814. In: BW, Bd. I., S. 445.

⁷³⁷ Ebd.

⁷³⁸ Strohschneider-Kohrs (1960), S. 157–158.

⁷³⁹ Vgl. „Der Mensch ist ein schaffender Rückblick der Natur auf sich selbst.“ In: KFSa, Bd. II., 258, [28].

in verkehrter Abspiegelung im Wasserspiegel, und diese Spiegelung in dem Quell schenkte Erkenntnis, Lust und Lachen als „den physischen Ausdruck des innigsten Wohlbehagens [...], der Freude über den Sieg innerer geistiger Kraft“ (SW 3, S. 824.). Über die Spiegelung sagt Hermod „mit einer Stimme, welche erklang, wie stark angeschlagene Metallglocken“ (SW 3, S. 825.), nochmals deutlicher:

Der Gedanke zerstört die Anschauung und losgerissen von der Mutter Brust wankt in irrem Wahn, in blinder Betäubtheit der Mensch heimatlos umher, bis des Gedankens eignes Spiegelbild dem Gedanken selbst die Erkenntnis schafft, daß er *ist* und daß er in dem tiefsten reichsten Schacht, den ihm die mütterliche Königin geöffnet, als Herrscher gebietet, muß er auch als Vasall gehorchen. (SW 3, S. 825–826.)

Hier wird hervorgehoben, dass das Spiegelbild, die Reflexion und der Gedanke die rechte Darstellung ermöglichen. Mit der Betonung der Rolle des Verstandes, der erst die Sprache des versteckten Poeten objektiviert, überschreitet Hoffmann die allgemeinen Ironie-Auffassung Schuberts. An bestimmten Gedanken über die Dichtung und an der verkehrten Spiegelung kann auch die Wirkung von Jean Paul erkannt werden. Jean Paul behauptet zum Beispiel in seiner *Vorschule der Aesthetik*, dass die Dichtung „den Miston des Leidens in Wohllaut umwandelt“⁷⁴⁰ und der Dichter muss „selber seine Handschrift verkehrt schreiben können, damit sie sich im Spiegel der Kunst durch die zweite Umkehrung leserlich zeige“.⁷⁴¹ Die starke Hervorhebung des Verstandes und der Reflexion zeigen bei der Kunstauffassung Hoffmanns eine Annäherung an den Ironie-Begriff Friedrich Schlegels. Es kehren die bei Schlegel betonten Gedanken auch bei Hoffmann immer wieder zurück, wenn er die Ironie als logisches Vermögen, Humor und Fantasie als poetisches Vermögen und den Verstand als Objektivationskraft der Kunst bezeichnet.⁷⁴² Ironie erscheint eher als der bewusstgemachte Zwiespalt und reflektierte Dualität, Humor entspricht jedoch dem wahrhaft Komischen.⁷⁴³ Zur poetisch-humoristischen Erfassung der Welt tritt bei Hoffmann die Ironie als

⁷⁴⁰ Jean Paul: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. XI. *Vorschule der Aesthetik*. Hrsg. v. E. Berend. Weimar 1935, S. 240.

⁷⁴¹ Ebd., S. 144. Vgl. Strohschneider-Kohrs (1960), S. 160.

⁷⁴² Strohschneider-Kohrs (1960), S. 160.

⁷⁴³ Ebd., S. 157.

Instrument der Darstellung hinzu. In seinen Werken hat die Ironie meist eine philosophische, ästhetische- und epistemologische Funktion, indem sie die Dissonanz der Welt beschreibt.⁷⁴⁴ Die Ironie hebt die Grundvoraussetzungen der Poesie als Poesie hervor, indem Reflexion und Erzählkunst miteinander verbunden werden.⁷⁴⁵ Die unversöhnliche und unüberbrückbare Differenz zwischen Realem und Idealem, Alltag und Fantasie, Wahrheit und Mythos verursacht Klüfte, Brüche und Leiden. Nur mit Hilfe des Humors besteht die Möglichkeit, diese Kluft zu überbrücken, den Schmerz der Spaltung zu lindern und durch Widerspiegelung und Reflexion in Lachen aufzulösen.⁷⁴⁶ Die Versöhnung, die der Humor hervorruft, ist jedoch nicht vollkommen und nicht harmonisch. Der Konflikt zwischen der Poesie, dem Reich des Märchens und der umgebenden Welt ist ein unauflösbarer Widerspruch zwischen Idealem und Realem, der sich nicht vereinbaren lässt. In Hoffmanns *Goldnem Topf* und in der *Prinzessin Brambilla* kann die Reflexion, die Fiktionsnennung stark relativieren und desillusionieren.⁷⁴⁷ So bietet es sich in *Prinzessin Brambilla* keine Lösung, sondern nur ein Aufzeigen des widersprüchlichen Verhältnisses von Innen- und Außenwelt. Der erzählte Mythos des Humors vom Blick in den Urdarsee mündet nicht in die Aufhebung, sondern in das Bewusstsein des gegensätzlichen Zusammenpralls von innerer und äußerer Wahrnehmung.⁷⁴⁸ „Hoffmanns Komik inszeniert den Körper dabei immer wieder entlang der Oppositionsachse von Gestalt und Enstaltung.“⁷⁴⁹ Der Mensch ist in seinem Körper verankert und kollidiert durch seinen Körper mit der Außenwelt: „der Geist trägt den Körper wie ein unbequemes Kleid, das überall zu breit, zu lang, zu *ungefügig* ist“. (SW 3, S. 793.) Der Mensch gilt als einzigartiges Wesen, das sowohl ein geistiges Lebewesen ist – durch den Geist, der ihm ursprünglich von Gott

⁷⁴⁴O.V.: Komik und Ironie. In: E.T.A. Hoffmann Portal, [online] <https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/erforschen/charakteristisches/komik/> (abgerufen am 24. 03. 2026)

⁷⁴⁵ Strohschneider-Kohrs (1960), S. 423.

⁷⁴⁶ Andrej Schulz: E.T.A. Hoffmann: Der Humorist und seine Einflüsse. (o. D.) In: Komik und Ironie – E.T.A. Hoffmann Portal, [online] <https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/erforschen/charakteristisches/komik/> (abgerufen am 24. 03. 2026)

⁷⁴⁷ Strohschneider-Kohrs (1960), S. 423. Vgl. Andrej Schulz: E.T.A. Hoffmann: Der Humorist und seine Einflüsse. (o. D.) In: Komik und Ironie – E.T.A. Hoffmann Portal, [online] <https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/erforschen/charakteristisches/komik/> (abgerufen am 24. 03. 2026)

⁷⁴⁸ Johannes F. Lehmann: Humor/Ironie/Komik. In: E. T. A. Hoffmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. v. Chistine Lubkoll u. Harald Neumeyer, Stuttgart 2015, S. 381.

⁷⁴⁹ Ebd., S. 382.

eingehaucht wurde – als auch ein Geschöpf mit irdischer Natur, da es aus irdischer Materie geformt wurde, was eine echte Ambivalenz und eine unauflösbare Dualität hervorruft.⁷⁵⁰ Der Duplizität bei Hoffmann besteht zum Teil aus einem Konflikt der Wünsche der Protagonisten mit den Begrenzungen der Realität. Unser irdisches Erbe nach dem Sündenfall ist der Hebel, der die Kraft der Begierde in Bewegung bringt. (Vgl. SW 4, S. 68.) Der Humor, „als jene seltnen wunderbare Stimmung des Gemüts, die aus der tieferen Anschauung des Lebens in all seinen Bedingungen, aus dem Kampf der feindlichsten Prinzipien sich erzeugt“ (SW 5, S. 129.), belacht das Unversöhnliche von Geist und Körper, indem er den Zwiespalt zwischen Wünschen und Bedingungen in der künstlerischen Abbildung anschaulich darstellt.⁷⁵¹ „Da diese Vereinigung mit dem Höchsten auf unendlichen Umwegen geschieht“ wird die romantische Ironie bei Hoffmann komisch, indem sie „die ganze Körperwelt“ als Beschränkung der „handelnden Seele“ des Menschen in den Mittelpunkt rückt.⁷⁵² Im Märchen *Der goldne Topf* wird die Flucht ins ideale Atlantis ironisch unterbrochen und in der Schwebelage gelassen. Die Ironie ist hier nicht jene Kraft, die „das Ewige und Wesentliche“ durch die Verschlingung des Irdischen sichtbar macht.⁷⁵³ Die märchenhafte Utopie führt nicht zum Idealzustand, die Erkenntnis der Hoffmannschen Duplizität und die Bewältigung des chronischen Dualismus bedeutet weder eine Flucht ins Reich

⁷⁵⁰ Eine ähnliche Dichotomie betont der Apostel Paulus in Bezug auf den inneren Menschen, der Gottes Gerechtigkeit und Gesetz zu erfüllen wünscht, und die äußere fleischliche Natur: „Ich finde also das Gesetz vor, wonach mir, der ich das Gute tun will, das Böse anhängt. Denn ich habe Lust an dem Gesetz Gottes nach dem inneren Menschen; ich sehe aber ein anderes Gesetz in meinen Gliedern, das gegen das Gesetz meiner Gesinnung streitet und mich gefangen nimmt unter das Gesetz der Sünde, das in meinen Gliedern ist. Ich elender Mensch! Wer wird mich erlösen von diesem Todesleib? Ich danke Gott durch Jesus Christus, unseren Herrn! So diene ich selbst nun mit der Gesinnung dem Gesetz Gottes, mit dem Fleisch aber dem Gesetz der Sünde.“ Römer 7, 21–26.

⁷⁵¹ Lehmann (2015), S. 381.

⁷⁵² Stephan Schütze: Gedanken und Einfälle über Leben und Kunst. Leipzig 1810, S. 290–291. Vgl. Lehmann (2015), S. 380.

⁷⁵³ Karl Wilhelm Ferdinand Solger: [Rezension zu] Ueber dramatische Kunst und Literatur, Vorlesungen von August Wilhelm Schlegel. In: Jahrbücher der Literatur 7 (1819), S. 85. Vgl. Lehmann (2015), S. 380.

der Phantasie noch eine endgültige Rückkehr in den Alltag. Vielmehr konstituiert sich ein schillernder Zwischenzustand.⁷⁵⁴ Humor wird so zu einem Weg zur Überwindung der reflexiven Ironie und zur Annahme des Daseins in einer zersplitterten und entzweiten Welt.

4. 2. Prinzessin Brambilla

Mit seinem späten Märchen *Prinzessin Brambilla* stellt Hoffmann eine mythische Erzählung vor, an der man sein Verständnis von Humor besser verstehen kann. Diese Zusammenknüpfung von Mythos und Witz stimmt auch mit der Vorstellung Schlegels überein, nach dessen Idee die Mythologie nämlich witzig und grotesk sei, und Witz und Mystik sogar nahe verwandt seien.⁷⁵⁵ Aus der Ähnlichkeit von Witz und Mystik erklärte sich Schlegel das Witzige und Groteske der alten Mythologie und das ging auch in seine Idee einer neuen Mythologie ein.⁷⁵⁶ Früher, als er noch unter dem Einfluss von Johann Heinrich Voß stand, wollte er die Mystik in der alten Mythologie nicht sehen. Die romantische Anschauung der Mythologie aber ist die mystische. Auf der Grundlage dieser mystischen und humorvollen Anschauung der Mythologie bietet Hoffmanns Werk auch zahlreiche Beispiele.

Im dritten Kapitel diskutieren Ciarlatano Celionati und einige deutsche Künstler im Caffé greco über den deutschen und italienischen Spaß. Laut Celionati tragen die „Blondköpfe“ und „Blauaugen“, die „im dröhnenden Baß“ sprechen, in sich „doch keinen Sinn [...] für den tollsten, spaßhaftesten Spaß alles Spaßes“, wie ihn der italienische Karneval darbietet. (SW 3, S. 812.) Der Maler Franz Reinhold versucht Celionati dadurch zu widerlegen, dass er im deutschen Scherz „einen Zusatz von Gemütlichkeit“ nachweist.

⁷⁵⁴ Andrej Schulz: E.T.A. Hoffmann: Der Humorist und seine Einflüsse. (o. D.) In: Komik und Ironie – E.T.A. Hoffmann Portal, [online] <https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/erforschen/charakteristisches/komik/> (abgerufen am 24.03. 2026)

⁷⁵⁵ Fritz Strich: Die Mythologie in der deutschen Literatur. Von Klopstock bis Wagner. Bd. II., Francke Verlag Bern, München. Unveränderter reprographischer Nachdruck der 1. Auflage, Halle an der Saale 1910. Tübingen 1970, S. 53.

⁷⁵⁶ „Witz ist die Erscheinung, der äußere Blitz der Fantasie. Daher seine Göttlichkeit, und das Witzähnliche der Mystik.“ In: KFSa, Bd. II., S. 258, [26].

Das stimmt schlecht mit dem überein, was Ihr sonst zu Gunsten des deutschen Sinns und Wesens behauptet. Wahr ist es, immer habt Ihr uns Deutschen vorgeworfen, daß wir von jedem Scherz verlangten, er solle noch etwas anderes bedeuten, als eben den Scherz selbst und ich will Euch Recht geben, wiewohl in ganz anderm Sinn, als Ihr es wohl meinen möget. Gott tröste Euch, wenn Ihr uns etwa Dummheit zutrauen solltet, die Ironie nur allegorisch gelten zu lassen! Ihr wäret dann in großem Irrtum. Recht gut sehen wir ein, daß bei euch Italiänern der reine Scherz, als solcher viel mehr zu Hause scheint, als bei uns; vermöcht' ich aber nur Euch recht deutlich zu erklären, welchen Unterschied ich zwischen euerm und unserm Scherz, oder besser gesagt, zwischen eurer und unserer Ironie finde. – [...] Unser Scherz ist die Sprache jenes Urbildes selbst, die aus unserm Innern heraustönt und den Gestus notwendig bedingt durch jenes im Innern liegende Prinzip der Ironie, so wie das in der Tiefe liegende Felsstück den darüber fortströmenden Bach zwingt, auf der Oberfläche kräuselnde Wellen zu schlagen. [...] Aber verzeiht, Celionati, wenn ich auch dem Possenhaften, soll es geduldet werden, einen Zusatz von Gemüthlichkeit für notwendig erkläre, den ich bei euern komischen Personen vermissee. (SW 3, S. 813–814.)

Nach diesem Gespräch erzählt Celionati „von dem Könige Ophioch, der Königin Liris und von dem Wasserspiegel der Quelle Urdar“. (SW 3, S. 816.) Der Sinn dieser mythischen Allegorie lässt sich jedoch entziffern, wenn man auch den Kontext betrachtet, in den die mythische Geschichte eingebettet ist. Die Handlung beruht auf einem artigen Gedanken, nach dem eine Putzmacherin und ein beliebter Schauspieler, die beide ganz in der Welt der Einbildung und Täuschung leben, Neigung zueinander, aber auch einen Traum hegen. Diesem Traum nach wäre sie einem Prinzen, er einer Prinzessin bestimmt, von denen sie nicht bloß träumen, sondern die ihnen auch von Zeit zu Zeit wirklich sichtbar werden, jedoch so, dass sich am Ende herausstellt, sie selbst waren die Prinzessin und der Prinz. Giacinta und Giglio sind also in Wirklichkeit Prinzessin Brambilla und Prinz Cornelio, zugleich aber der König Ophioch und die Königin Liris aus dem Urdarlande. Ebenso ist der Marktschreier Celionati zugleich der Fürst Pistoja, der Zauberer Ruffiamonte und der Magier Hermod.⁷⁵⁷

⁷⁵⁷ Vgl. Bachtins Erläuterungen zur Erhöhung und Erniedrigung des Karnevalskönigs: „Im Brauch der Erhöhung und Erniedrigung des Karnevalskönigs finden wir den Kern des karnevalistischen Weltempfindens: das Pathos des Wechsels und der Veränderung, des Todes und der Erneuerung. Der Karneval ist das Fest der allvernichtenden und allerneuernden

Dieser läuterte das vom Gifte des Todes zu Eis erstarrte Lebenswasser zum Kristalle, als die Menschen ihre ursprüngliche Einheit mit ihrer Mutter Natur in der seligen Anschauung durch den Gedanken verloren hatten, wodurch die Königin Liris stets wahnsinnig lächelte und der König Ophioch stets trübsinnig und melancholisch grübelte. Hermod schmolz auch das leuchtende Prisma, wie zuletzt den Spiegel im Palast Pistoja, wieder zum klaren Wasser des Urdarsee, welchen die Umwohner versumpft hatten.⁷⁵⁸

In diesem lebendigen Spiegel muss der Gedanke, die Reflexion, sich selber vernichten – auch wie der Basilisk durch seinen eigenen Blick aus dem Spiegel sich tötet –, und sich als schöpferische Anschauung wiedergebären und erkennen. In den Augen des Liebespaares, welches sich endlos ineinander abspiegelt, erkennen sich die Getrennten und fallen selig zusammen. Dadurch wird die Umkehrung des toten Spiegelbildes wieder aufgehoben.⁷⁵⁹ So wird zugleich die Vermählung des Humors mit der Fantasie in Ironie und Begeisterung gefeiert. Hier kommt es durch den Geist des Märchens zur Vereinigung der Wirklichkeit mit der Dichtung, der Geschichte mit der Sage. So verstanden die zeitgenössischen Leser den Dichter, und – angeblich – hat er sich meist auch selber so erklärt.⁷⁶⁰

Solange der Mythos in einer vagen Vorzeit im Urdargarten beginnt, hat die Hauptgeschichte des Märchens einen festen historischen Rahmen. Die ganze Handlung spielt zur Zeit des Karnevals um den Corso in Rom.⁷⁶¹ Es wird also ein Karneval geschildert, den Hoffmann in

Zeit. So kann man seinen Grundgedanken formulieren." In: Bachtin (1969), S. 50. Vgl. „Es ist unerlässlich, eigens auf die ambivalente Natur der karnevalistischen Gestalten einzugehen. Sie vereinigen in sich alle Polaritäten des Wechsels und der Krise: Geburt und Tod (in der Gestalt des schwangeren Todes), Segnung und Verfluchung (man denke an die segnenden Karnevalsflüche, die Tod und Wiedergeburt zugleich wünschen), Lob und Schelte, Jugend und Alter, Oben und Unten, Gesicht und Gesäß, Torheit und Weisheit. Sehr bezeichnend für das karnevalistische Denken sind Gestaltenpaare, die nach dem Kontrastprinzip (hoch und niedrig, dick und dünn) oder nach dem Prinzip der Identität (Doppelgänger, Zwillinge) ausgewählt werden." In: Bachtin (1969), S. 53.

⁷⁵⁸ Literarisches Conversationsblatt, Bd. II., 1. Sept. 1821, Nr. 201, S. 803.

⁷⁵⁹ Ebd.

⁷⁶⁰ Ebd., S. 804.

⁷⁶¹ Vgl. Über das Thema Humor, Ironie und Karneval in der Literatur schreibt auch Bachtin: „In der karnevalisierten Literatur des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts ist das Lachen in der Regel stark gedämpft: zur Ironie, Humor und anderen Formen des reduzierten Lachens." In: Bachtin (1969), S. 67. Vgl. Bachtin unterscheidet drei Wurzeln des Romans, die epische, die rhetorische und die dialogische oder karnevalistische. Den Vorgang der Übertragung des Karnevals in die Sprache der Literatur nannte er Karnevalisierung der

Wirklichkeit nie gesehen hat, denn wie Bonaventura Tecchi es formulierte, er kam „nie über die Alpen hinaus und nie südlicher als Bamberg, das im Herzen Deutschlands liegt“.⁷⁶² Aber ohne ihren italienischen Hintergrund wäre die *Brambilla* kaum denkbar. Hoffmann hegte sehr den Wunsch, nach Italien, dem Land, „wo die Zitronen glühen“, zu reisen, aber ihm war es nicht vergönnt, diese Sehnsucht zu stillen. Intuition und Fantasie sind die Prämissen, die eine Welt erschlossen haben, die noch heute Augen und Verstand der Leser begeistern. Das seiner Fantasie entsprossene oder auf Fiktionen aufgebaute Vorstellungsgut ließ aber auch wirklich – wie darüber Fritz Felzmann⁷⁶³ berichtet – eine durchaus gemäße, hin und wieder verblüffende Übereinstimmung mit der Realität erkennen. Hoffmanns Blick auf Land, Leute und Kultur südlich der Alpen lässt sich aber doch bedingt auf Inspirationsquellen zurückführen. Bei der Schilderung der Einzelheiten, der Namen von Straßen und Plätzen, die zwischen dem Spanischen Platz und der Piazza Navona gelegen sind, benutzte Hoffmann die entsprechenden Kapitel aus Goethes *Italienischer Reise*⁷⁶⁴, oder er hält sich an die Berichte von Karl Philipp Moritz⁷⁶⁵ und Carl Ludwig Fernow⁷⁶⁶. Interessant ist die Frage, warum Hoffmann gerade den römischen Karneval wählte, um den Maskenball darzustellen.

Literatur: „Karneval ist ein Schauspiel ohne Rampe, ohne Polarisierung der Teilnehmer in Akteure und Zuschauer. Im Karneval sind alle Teilnehmer aktiv, ist jedermann handelnde Person. Dem Karneval wird nicht zugeschaut, streng genommen wird er aber auch nicht vorgespielt. Der Karneval wird gelebt – nach besonderen Gesetzen und solange diese Gesetze in Kraft bleiben. Das karnevalistische Leben ist ein Leben, das aus der Bahn des Gewöhnlichen herausgetreten ist. Der Karneval ist die umgestülpte Welt. [...] Der Karneval bildet in einer konkret-sinnlichen, in einem Mischbereich von Realität und Spiel erlebten Form einen neuen Modus der Beziehung von Mensch zu Mensch aus, der sich den allmächtigen sozialhierarchischen Beziehungen des gewöhnlichen Lebens entgegensetzt. Benehmen, Geste und Wort lösen sich aus der Gewalt einer jeden hierarchischen Stellung (des Standes, der Rangstufe, des Alters, des Besitzstandes), von der sie außerhalb des Karnevals voll und ganz bestimmt wurden. Sie werden exzentrisch und deplaziert vom Standpunkt der Logik des gewöhnlichen Lebens.“ In: Ebd., S. 47–48. Vgl. ebd. S. 50.

⁷⁶² Bonaventura Tecchi: E. T. A. Hoffmanns 'Prinzessin Brambilla'. In: Zu E. T. A. Hoffmann. Hrsg. v. Steven Paul Scher. Stuttgart 1981, S. 134–135.

⁷⁶³ Fritz Felzmann: Bemerkungen zu E. T. A. Hoffmanns italienischer Lokalkoloristik. In: E. T. A. Hoffmann. Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft. 22. Heft. 1976, S. 24.

⁷⁶⁴ Johann Wolfgang Goethe: Italienische Reise. Stuttgart 1816/17. Hoffmann konnte Goethes Werk nur in der Form des autobiographischen Berichts *Aus meinem Leben. Zweiter Abteilung Erster und Zweiter Teil* kennen, da der Titel *Italienische Reise* erst in der Ausgabe letzter Hand auftaucht.

⁷⁶⁵ Karl Philipp Moritz: Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786–1788. In Briefen von Karl Philipp Moritz. 3 Bände. Berlin 1792.

⁷⁶⁶ Carl Ludwig Fernow: Sitten und Culturgemälde von Rom. Gotha 1802.

Die Callotschen Blätter weisen eher auf die Tradition der Karnevalstänze in Neapel hin, insofern bieten sie keinen Grund und keine Erklärung für den gewählten Ort. In seinen Briefen und Tagebüchern erwähnte Hoffmann Fastnachtsbälle und es gibt auch einen fragmentarischen Scherz *Moderne Welt – moderne Leute* von ihm, mit dem Untertitel *Eine Fastnachtstragödie*, und schon in Glogau zeigte er ein großes Interesse für Goethes *Jahrmarktsfest zu Plundersweiler* und für andere volkstümliche Schriften. Doch all das weist nicht direkt auf den römischen Karneval hin. Bevor er die Prinzessin Brambilla schreiben konnte, musste er erst *Das römische Karneval* von Goethe, das schon 1789 in einer illustrierten Prachtausgabe vorlag, kennenlernen.⁷⁶⁷

⁷⁶⁷ Winfried Sdun: E. T. A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla. Analyse und Interpretation einer erzählten Komödie. Freiburg im Breisgau 1961, S. 40. Vgl. Zum Karnevalsplatz schrieb auch Bachtin einige Bemerkungen, die zu den Darstellungen auf den Straßen und in den Häusern in Hoffmanns Märchen einen Beitrag leisten könnten: „Zum Abschluß unserer Analyse des Karnevals (unter dem Aspekt der Karnevalisierung der Literatur) noch einige Worte über den öffentlichen Karnevalsplatz. Hauptarena der karnevalistischen Handlungen und Vorgänge war der öffentliche Platz nebst den an ihn angrenzenden Straßen. Freilich ging der Karneval auch in die Häuser hinein, er war im Grunde nur in der Zeit, nicht im Raum beschränkt: Bühne und Rampe sind ihm fremd. Jedoch seine Hauptarena konnte nur der Platz sein, denn der Karneval ist ein das ganze Volk ergreifendes und universelles Phänomen. Am familiären Kontakt sollten alle teilhaben – und das war nur auf dem öffentlichen Platz möglich. Der Platz war das Symbol der Allgegenwart des Volkes. Der Karnevalsplatz bekam eine zusätzliche symbolische Tönung, die ihn erweiterte und vertiefte. In der karnevalisierten Literatur wird der Platz, als Ort der Handlung, ambivalent und doppelbödig. Durch den realen Platz schimmert gleichsam der Karnevalsplatz des freien familiären Kontakts, der Erhöhung und Erniedrigung vor dem Angesicht des ganzen Volkes durch. Auch andere Handlungsorte, sofern sie sujetlich und real motiviert werden können, erhalten eine zusätzliche Bedeutung als Karnevalsplatz, wenn sie Ort der Begegnung und des Kontakts verschieden gearteter Menschen zu sein vermögen. Solche Orte sind: Straßen, Tavernen, Überlandwege, Badehäuser, Schiffsdecks. [...] Im Mittelalter hatte praktisch jeder kirchliche Feiertag seine karnevalistische Komponente. Viele lokale Feste, zum Beispiel Stierkämpfe, waren ausgesprochen karnevalistisch getönt. Die Atmosphäre des Karnevals herrschte auf Jahrmärkten, bei der Weinlese, am Tag der Aufführungen von Mirakelspielen, Mysterienspielen und *soties*. Das ganze theatralisch-schauhafte Leben des Mittelalters war karnevalistisch geartet. Die großen Städte des Spätmittelalters (Rom, Neapel, Venedig, Paris, Lyon, Nürnberg, Köln) lebten zusammengerechnet etwa drei Monate im Jahr (manchmal auch länger) ein volles Karnevalsleben. Leicht zugespitzt kann man sagen, daß der mittelalterliche Mensch gleichsam zwei Leben lebte: ein monolithisch-ernstes, düsteres, streng hierarchisch geordnetes, von Furcht, Dogmatismus, Ehrfurcht und Pietät erfülltes offizielles Leben und ein zweites karnevalistisches Leben: frei, voll von ambivalentem Lachen, von Gotteslästerung und Profanation, von unziemlichen Reden und Gesten, von familiärem Kontakt aller mit allen. Beide Leben waren legalisiert, aber durch strenge Zeitgrenzen getrennt.“ In: Bachtin (1969), S. 55–57.

Der römische Karneval war damals in Deutschland berühmt, und zwar durch die Beschreibung Goethes. Auch die anderen Quellen der Romkenntnis Hoffmanns, Moritz und Fernow, setzen bei ihren Lesern die Kenntnis von Goethes Bericht voraus.⁷⁶⁸ Obwohl sich der unmittelbare Einfluss Goethes nur stellenweise nachweisen lässt, geben seine Abschnitte über die „Schöne Welt am Palast Ruspoli“, über die „Tänze“, „Maske“, „Theater“ und über das „Signal der vollkommenen Karnevalsfreiheit“ – zusammen mit den Callotschen Blätter – der *Brambilla* im Nachhinein einen völlig neuen Umriss.⁷⁶⁹ Was Hoffmann von diesen Beschreibungen weggelassen hat, ist auch erwähnenswert. Außer Goethe beschreiben auch Fernow und Moritz eingehend die allabendlichen Pferderennen auf dem Corso, die vielen Kutschen, den Moccoli-Abend und den Aschermittwoch. Bei Hoffmann findet man nur die Kutsche mit den Spiegelfenstern und den Tulpenwagen im Maskenzug. Der Moccoli-Abend ist bei Moritz besonders eindrucksvoll dargestellt, Hoffmann erwähnt ihn nur beiläufig in den Gesprächen der deutschen Künstler im Caffè greco kritisch.⁷⁷⁰ Die Anfangsworte, mit denen Goethe seine Beschreibung beginnt, klingen wie eine Bestätigung von Hoffmanns „serapiontischem Prinzip“, und könnten ihm wie eine direkte Aufforderung erschienen sein.

Indem wir eine Beschreibung des römischen Karneval unternehmen, müssen wir den Einwurf befürchten, daß eine solche Feierlichkeit eigentlich nicht beschrieben werden könne. Eine so große, lebendige Masse sinnlicher Gegenstände sollte sich unmittelbar vor dem Auge bewegen und von einem jeden nach seiner Art angeschaut und aufgefaßt werden. (GSW, Teil I., Bd. 15/1., S. 518.)

Als eine besondere Anregung für die Niederschrift dieses Märchens galt ein Besuch am 24. Januar 1820, dem 45. Geburtstag E. T. A. Hoffmanns.⁷⁷¹ Sein Freund und Serapionbruder Dr. David Friedrich Koreff, ein Sonderling und Arzt, der zugleich ein Psychiater war – zeitweise ein

⁷⁶⁸ Sdun (1961), S. 40.

⁷⁶⁹ Ebd., S. 40–41.

⁷⁷⁰ Ebd.

⁷⁷¹ Ebd., S. 7. Vgl. Tecchi (1981), S. 131. Laut Bonaventura Tecchi war das am 24. Mai 1820 zu Hoffmanns 44. Geburtstag. Diese Angabe muss auf einem Irrtum beruhen. Vgl. Petra Küchler: Allegorie und Mythos in E. T. A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“. Berlin 1984, S. 25.

intimer ärztlicher Berater Hardenbergs –, schenkte ihm eine Mappe mit Kupferstichen „Balli di Sfessania“ (Tänze der Verrückten) des lothringischen Graphikers Jacob Callot (1592–1635). Diese Radierungen mit Motiven der italienischen *commedia dell'arte* dienten dem Dichter als letzter Anstoß zur Niederschrift des Märchencapriccios *Prinzessin Brambilla*. Darüber berichtet Hitzig, der erste Biograph Hoffmanns:

Zu seinem Geburtstage in diesem Jahr hatte ihm Koreff übrigens ein Heft mit echten Callotschen Blättern geschenkt. Diese gaben ihm die Idee zu der Prinzessin Brambilla, die im nächstfolgenden, 1821, erschien und zu der er mehrere jener Blätter mit Gegenständen, die in den Gang der Handlung eingreifen, abbilden ließ.⁷⁷²

Die im Untertitel erwähnten acht „Kupfern nach Callotschen Originalblättern“ waren vom Berliner Kupferstecher Carl Friedrich Thiele gestochen worden, wahrscheinlich nach Hoffmanns besonderen Angaben. Der Text gibt mehrere Verweise auf die Bedeutung dieser Stiche für die Erzählung. Sie reichen vom Untertitel über das Vorwort, das den geneigten Leser bittet, Callots „fantastisch karikierte Blätter“ als „die Basis des Ganzen“ beim Lesen „nicht aus dem Auge zu verlieren“, bis hin zum Beginn des zweiten Kapitels, wo die notwendige Rezeptionsweise des Stückes wieder verstärkt wird. (SW 3, S. 769.)

Du magst, geliebter Leser! nicht zürnen, wenn der, der es unternommen, dir die abenteuerliche Geschichte von der Prinzessin Brambilla gerade so zu erzählen, wie er sie in Meister Callots kecken Federstrichen angedeutet fand, dir geradehin zumutet, daß du wenigstens bis zu den letzten Worten des Büchleins dich willig dem Wunderbaren hingeben, ja sogar was wenigens davon glauben mögest. – Doch vielleicht hast du schon in dem Augenblick, als das Märchen sich einlogiert im Palast Pistoja, oder als die Prinzessin aus dem bläulichen Duft der Weinflasche gestiegen, ausgerufen: tolles fratzenhaftes Zeug! und das Buch ohne Rücksicht auf die

⁷⁷² Julius Eduard Hitzig: E. T. A. Hoffmanns Leben und Nachlass. Mit Anmerkungen zum Text und einem Nachwort von Wolfgang Held. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1986, S. 335–336.

artigen Kupferblätter unmutig weggeworfen? – Da käme denn alles, was ich dir zu sagen im Begriff stehe, um dich für die seltsamlichen Zaubereien des Callotschen Capriccios zu gewinnen, zu spät und das wäre in der Tat schlimm genug für mich und für die Prinzessin Brambilla! (SW 3, S. 790.)

Schließlich werden die Blätter in einer ironischen Begründung am Ende der Geschichte als Quelle erwähnt, aus der das Märchen geschöpft wurde, und es wird auch auf Meister Callot als allwissende Instanz hingewiesen: „Hier versiegt plötzlich die Quelle, aus der, o geneigter Leser! der Herausgeber dieser Blätter geschöpft hat. [...] Meister Callot wäre der Einzige, der [...] fernere Auskunft geben könnte.“ (SW 3, S. 912.) Hier wird Callot eigentlich zum auktorialen Erzähler, in dessen Macht es stehe, die Geschichte fortzusetzen und „noch manches Wunderbare“ (SW 3, S. 912.) hinzufügen zu können.

Um nun jedem Mißverständnis vorzubeugen, erklärt der Herausgeber dieser Blätter im voraus, daß ebensowenig wie »Klein-Zaches« die »Prinzessin Brambilla« ein Buch ist für Leute, die alles gern ernst und wichtig nehmen. Den geneigten Leser, der etwa willig und bereit sein sollte, auf einige Stunden dem Ernst zu entsagen und sich dem kecken, launischen Spiel eines vielleicht manchmal zu frechen Spukgeistes zu überlassen, bittet aber der Herausgeber demütiglich, doch ja die Basis des Ganzen, nämlich Callots phantastisch karikierte Blätter, nicht aus dem Auge zu verlieren und auch daran zu denken, was der Musiker etwa von einem Capriccio verlangen mag. (SW 3, S. 769.)

Anhand dieses Vorworts versucht Hoffmann seinem Capriccio den Weg zu ebnen, weil er sich der guten Aufnahme bei den Lesern nicht ganz sicher zu sein scheint. Er will Unterhaltung bieten, und bittet den Leser, sich nicht an dem „manchmal zu frechen Spukgeist“ zu stoßen. Hoffmann strukturiert die *Prinzessin Brambilla* nach dem Vorbild von Tiecks *Verkehrter Welt*. Weitere Anspielungen auf literarische Texte findet man in der Kapiteleinteilung mit kurzen Inhaltsangaben vor der erzählten Geschichte, die frühneuzeitliche Volksbücher in Erinnerung bringen. Besonders die Inhaltsangabe zum fünften Kapitel ist hier bemerkenswert, die auf den Fortunatus-Prosaroman mit Holzschnitten hinweist und eine bekannte emblematische Struktur ins Spiel bringt: „Titel, Paratext, Vorwort und Inhaltsangaben bilden die *inscriptio*, die durch Abbildungen

intermedial verdoppelte Erzählung die *pictura*, Leseranreden, explizierende Gedichte und die finale Auflösung Bastianellos zum Sinn der ganzen Inszenierung die *subscriptio*.⁷⁷³ Wenn romantische Texte Gemälde beschreiben, Bilder narrativ integrieren, bildnerische Techniken übernehmen oder die Gemäldebetrachtung selbst thematisieren, verfügen sie nicht mehr einfach über das andere Zeichensystem, sondern können auf ihre eigene Defizienz verweisen.⁷⁷⁴

Anhand des Callot-Aufsatzes haben die Stiche Callots Hoffmann zu den Fantasiestücken inspiriert, und sie werden dem Leser als eine Ekphrasis, in verbalisierter Form dargestellt. Die intermediale Referenz der Fantasiestücke resultiert weniger aus der Anschauung der Callotschen Kupferstiche, als aus der Rezeption von solchen Texten, die diese Bilder detailliert beschreiben. Der Callot-Aufsatz widerspiegelt nicht Hoffmanns subjektive Betrachtung dieser Stiche, sondern referiert vor allem textuelle Dokumente bildlicher Impressionen.⁷⁷⁵ Bei Hoffmann erscheint also Intermedialität als textvermittelt, als eine primär textuelle Inszenierung. Die Bilder Callots erscheinen in den *Fantasiestücken* nur als Texte, in keiner Ausgabe sind die Callotschen Stiche als Illustration beigefügt. Seine Bilder sind auch als textualisierte Bilder in den einleitenden Aufsatz integriert worden. „Die Vorstellung, der Callot-Aufsatz bestehe aus einer tatsächlichen Transformation von Bildern in Text, erweist sich als eine Fiktion. Für den intermedialen Ansatz erscheint dieser Befund zunächst desillusionierend, denn letzten Endes wäre somit der Callot-Aufsatz als rein intertextuelles Konglomerat zu interpretieren.“⁷⁷⁶ Die künstlerische Zuneigung zu Callot und die inspirative Funktion seiner Stiche sind eine Fiktion, es findet keine „reale Interaktion der Künste“ statt. Die Bild-Text-Intermedialität wird bei Hoffmann zu einem Spielraum, in dem ein Wechselspiel der Medien vorgeführt wird. Hoffmann folgt dem intermedialen Projekt August Wilhelm Schlegels, und reflektiert auf die ambivalente normative Festschreibung der Kunstprinzipien. Die Romantiker proklamierten nämlich in poetischen Fragen die freie Fantasie, arbeiteten jedoch in der bildenden Kunst einen Regelkanon aus. Friedrich Schlegel vertritt in seiner *Europa*, die programmatische

⁷⁷³ Detlef Kremer (Hrsg.): E. T. A. Hoffmann. Leben, Werk, Wirkung. Berlin, New York 2010, S. 245.

⁷⁷⁴ Schmidt (2003), S. 68.

⁷⁷⁵ Ebd., S. 86.

⁷⁷⁶ Ebd.

Bildbeschreibungen enthält, eine klassizistische Kunstauffassung. Hoffmann ist diese Diskrepanz ins Auge gefallen, und darauf reflektierend wählte er die manieristische Schaffensweise Callots als Muster.⁷⁷⁷

Hoffmann hält sich bei diesem Märchen getreulich an das Wort *Capriccio*, womit er seinen Seiten durch die tänzerisch taumelnde Narration eine charakteristische Note gibt. Als Begriff der Kunsttheorie bezeichnet das *Capriccio* (ital. *capriccio* 'Laune, Einfall, Grille'; fr. und engl. *caprice*; dt. *Kaprice*, *Kaprize* und *kaprizös* 'launisch, eigenwillig, scherzhaft, geistreich, die Regeln durchbrechend') einen absichtlichen, lustvollen Regelverstoß, die fantasievolle, spielerische Überschreitung der akademischen Normen, ohne die Norm dabei außer Kraft zu setzen. Die Herkunft des Wortes ist ungeklärt.⁷⁷⁸ Im 14. Jh. taucht neben dem italienischen Synonym *desiderio* ('Wunsch, Wille') auch die Gleichsetzung von *capriccio* mit *paura* ('Furcht') auf. *Capriccio* wird zurückgeführt auf das ältere ital. *caporiccio*, das im frühen 14. Jh. in der Bedeutung 'desiderio, voglia' belegt ist. Als Kompositum wird eine Kombination von ital. *capo* ('Kopf') und *riccio* ('Igel, Seeigel') vermutet, worauf sich die Bedeutung 'Wirrkopf' oder 'eigensinniger, launischer Mensch' ableiten lässt. Als Kompositum versinnbildlicht *caporiccio* mit der Metapher der zu Berge stehenden Haare einen außergewöhnlich bewegten Gemütszustand, der als Erregung oder Exaltation im Allgemeinen verstanden wird, aber auch als Ausdruck von Furcht und Schauer gilt. Ebenfalls diskutiert wird eine etymologische Verwandtschaft von *capriccio* mit dem mittellat. *capra* (Ziege), die mit der semantischen Ableitung des Launischen und Sprunghaften von der sprunghaften Bewegung des Tieres begründet wird. Die allgemeinsprachlichen Wendungen *a capriccio* und *di capriccio* bezeichnen das Spontane und Eigenwillige einer Handlung.⁷⁷⁹ Diese Ableitungen und Bedeutungsvarianten des Wortes lassen den Leser den spielerischen, scherzhaften Charakter der Erzählung besser verstehen, aber *Capriccio* hat auch eine andere Bedeutung. Es wird als musikalischer Ausdruck gebraucht und es ist bekanntlich auch ein technischer Ausdruck der Musiksprache, ein vom Scherzo formal nicht zu unterscheidendes Musikstück von freiem, scherzhaftem, spielerischem Charakter, das sich wenig an tradierten

⁷⁷⁷ Ebd.

⁷⁷⁸ Vgl. Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold. 23. erweiterte Auflage. Berlin, New York 1995, S. 150., 426.

⁷⁷⁹ Marianne Betz: „Capriccio/caprice“. In: Albrecht Riethmüller (Hrsg.): Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, Wiesbaden, 34. Auslieferung 2002/03.

musikalischen Formen orientiert. In diesem Sinne schrieb Johann Sebastian Bach das *Capriccio auf die Abreise des geliebten Bruders* (ca. 1705), Ludwig van Beethoven *Die Wut über den verlorenen Groschen* (ca. 1795/98) und ein *Rondo a capriccio* (1797), Rodolphe Kreutzer *42 Etuden und Capricen für Violine solo* (1796), Niccolò Paganini *24 Capricci für Violine solo* (1820), Pjotr Tschaikowski das *Capriccio Italien* und Richard Strauss die Oper *Capriccio* (1942) mit dem gleichen Titel.⁷⁸⁰ Georg Friedrich Händels *Capriccio F-Dur* und Johannes Brahms' *Capriccios* sind ebenfalls berühmt. Auch das Vorwort bringt sogleich die Musik ins Spiel, denn der geneigte Leser wird darum gebeten, „auch daran zu denken, was der Musiker etwa von einem Capriccio verlangen mag“. Das Capriccio umfasst damit drei Kunstgattungen. Hoffmann hat den Begriff Capriccio wahrscheinlich in dem im *Kater Murr* erwähnten *Musikalischen Lexikon* von Heinrich Christoph Koch (1802) nachgelesen.⁷⁸¹

Hatte sich Hoffmann der eventuellen Gegner seines Werkes willen bisher selbst als ein Unterhaltungsschriftsteller präsentiert, so sucht er dies durch ein Zitat nach Gozzi wieder wett zu machen.⁷⁸²

Wagt es der Herausgeber an jenen Ausspruch Carlo Gozzi's (in der Vorrede zum »Ré de' geni«) zu erinnern, nach welchem ein ganzes Arsenal von Ungereintheiten und Spukereien nicht hinreicht, dem Märchen Seele zu schaffen, die es erst durch den tiefen Grund, durch die aus irgendeiner philosophischen Ansicht des Lebens geschöpfte Hauptidee erhält, so möge das nur darauf hindeuten, was er gewollt, nicht was ihm gelungen.
(SW 3, S. 769.)

Im Rahmen dieser Arbeit wird neben den bunten Callot-Hoffmann'schen Bildern auch diese philosophische Hauptidee als Grundkonzeption des Märchens – wenn auch nicht ganz – ernst genommen.

Die anderen, bei der Entstehung des Capriccios verwendeten Quellen gibt der Dichter oft direkt mit Benennung von Autor und Werk an, manchmal aber weist er nur durch Übernahme bestimmten Textstellen auf sie hin. Im Text finden sich auch ironische Quellenangaben, wie beispielsweise in der *Geschichte von dem Könige Ophioch und der Königin Liris*

⁷⁸⁰ Ebd.

⁷⁸¹ Kremer (2010), S. 247.

⁷⁸² Sdun (1961), S. 10.

auf den deutschen BÜsching⁷⁸³, der vielleicht auch „das Land Urdargarten mit einiger geographischer Genauigkeit“ beschrieben hat. Hoffmanns Rückbezug auf die italienische Stegreifkomödie ist vor allem über Carlo Gozzi vermittelt, der sich für die Tradition der *commedia dell'arte* und gegen die Aufklärungskomödie Carlo Goldonis sowie die klassizistischen Stücke Pietro Chiari eingesetzt hat. Der Theaterstreit zwischen Gozzi und Chiari erscheint auch in *Prinzessin Brambilla* als ironisierte Auseinandersetzung zwischen Bastianello di Pistoja und Abbate Chiari. Besonders Gozzis erste Komödie, *L'amore delle tre melarance* (Die Liebe zu den drei Pomeranzen) aus dem Jahre 1761, kann als Anspielungshintergrund für Hoffmanns Text betrachtet werden. In dieser Komödie wird eine Figur melancholisch und schwermütig über pathetische Verse dargestellt, und – ähnlich wie bei Hoffmann – durch ein befreiendes, selbstironisches Lachen geheilt.⁷⁸⁴ Die theatralischen Konventionen werden auch in Tiecks *Der gestiefelte Kater*, *Die verkehrte Welt* und *Prinz Zerbino* thematisiert. Tieck greift vor allem den satirischen Ton Gozzis auf, indem das Bühnenpathos an den Pranger gestellt wird. Die Tendenz der Verwandlungen und Verkleidungen Gozzis entwickelt Brentano weiter. Bei ihm erscheint die Metamorphose als eine Art Weg, zu sich selbst zu finden und die geliebte Person zu gewinnen.⁷⁸⁵ Die Wiedererkennung und das Wiederfinden des eigenen Ichs ist eine Schlüsselfrage, nicht nur im Leben der auf der Bühne immer neue Rolle spielenden Menschen, sondern auch für jeden auf der größeren Bühne der Wirklichkeit. Neben Carlo Gozzi, auf den der Dichter in dem schon zitierten Vorwort hinweist, ist es wichtig, bezüglich der vielen literarischen Anspielungen auch noch Georg Christoph Lichtenberg⁷⁸⁶ zu erwähnen. Hoffmann gibt mit der allegorischen Geschichte der Doppelprinzen eine Interpretationshilfe für

⁷⁸³ Anton Friedrich Büsching (1724–1793) ist der Verfasser einer Neuen Erdbeschreibung (Hamburg 1754–1792) sowie zahlreicher Schriften zur Philosophie, Didaktik, Pädagogik, Theologie, Geschichte und Biologie. Er war gleichzeitig Oberkonsistorialrat und Direktor des Gymnasiums im grauen Kloster zu Berlin. Vgl. SW 3, S. 1169.

⁷⁸⁴ Kremer (1999a), S. 125.

⁷⁸⁵ Ricarda Schmidt: Wenn mehrere Künste im Spiel sind. Intermedialität bei E. T. A. Hoffmann. Göttingen 2006, S. 184–185.

⁷⁸⁶ Georg Christoph Lichtenberg: Daß Du auf dem Blocksberg wärst. Ein Traum wie viele Träume. Goettinger Taschen Calendar 1799.

das Capriccio. Die Figur Sancho Pansas kommt ebenfalls vor, dessen Gestalt Hoffmann aus Tiecks Übersetzung kennen konnte.⁷⁸⁷

Die anschauliche Beschreibung des Karnevals ist auf die schon erwähnten Lektüren Goethes, Fernows und Moritz' zurückzuführen. Goethes Schriften erscheinen aber auch in einem anderen Zusammenhang. Hoffmann bezog nämlich gegen die stilisierende Tendenz der Weimarer Bühne Stellung, und auch *Prinzessin Brambilla* enthält satirische Angriffe gegen die Weimarer Schule. Vor allem bei den schauspielerischen Maniertheiten Giglios ist eine deutliche Persiflage auf Goethes Schauspielunterricht zu sehen, der 1803 während der Einstudierung von Schillers *Braut von Messina* Gestalt gewann und dessen schriftliches Dokument die *Regeln für Schauspieler* darstellen.⁷⁸⁸

Weitere literarische Verbindungen zeichnen sich zu Jean Paul, Adalbert von Chamisso⁷⁸⁹, Heinrich von Kleist⁷⁹⁰ und Shakespeare⁷⁹¹ ab. Die Quellen der mythologisierenden poetischen Bilder erstrecken sich von Motiven aus der nordischen Mythologie über antike Dichtungen bis zur indischen Poesie und Tausendundeiner Nacht. Die Gestaltung des Urdarmythos wurde auch durch Hamilton⁷⁹² angeregt.⁷⁹³ In seinem Feenmärchen lacht eine Frau ständig und grundlos, und ein Prinz verfällt darüber in tiefe Langeweile.

⁷⁸⁷ Miguel de Cervantes: Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha. Übers. von Ludwig Tieck. 4 Bände. Berlin 1799–1809.

⁷⁸⁸ Heide Eilert: Theater in der Erzählkunst. Eine Studie zum Werk E. T. A. Hoffmanns. Tübingen 1977, S. 159–160.

⁷⁸⁹ „Was nämlich den Zug der Prinzessin Brambilla betrifft, der mit allen Einhörnern, Pferden und sonstigem Fuhrwerk ohne Hindernis durch die engen Pforten des Palastes Pistoja passiert, so ist schon in Peter Schlemihls wundersamer Geschichte, deren Mitteilung wir dem wackern Weltumsegler Adalbert von Chamisso verdanken, von einem gewissen gemütlichen grauen Mann die Rede, der ein Kunststück machte, welches jenen Zauber beschämt.“ In: SW 3, S. 791.

⁷⁹⁰ „Herzlichen Dank für die höchst interessanten Abendblätter – Sehr sticht hervor der Aufsatz über das Marinetten Theater – Kleists Erzählungen kenne ich wohl; sie sind seiner würdig.“ In: Hoffmanns Brief an Hitzig 1. Juli 1812. In: BW, Bd. I., S. 339. Anhand dieses Briefs kannte Hoffmann Kleists Aufsatz über das Marionettentheater.

⁷⁹¹ Vgl. Sdun (1961), S. 31. und Eilert (1977), S. 128.

⁷⁹² Antoine Hamilton: Les quatre Facardins. Übersetzt von Jörg Binder. Weimar 1790. Hoffmann, der sehr gut Französisch und Italienisch sprach, hat wahrscheinlich Hamilton im Original gelesen. Vgl. Kuchler (1984), S. 19. und Sdun (1961), S. 123.

⁷⁹³ Kuchler (1984), S. 18–20.

Bei der Darstellung der Bewusstseinsveränderung seiner Helden in der *Prinzessin Brambilla* wurde der Dichter von den Schriften Schuberts⁷⁹⁴ inspiriert. Auch in den Anspielungen auf Mauchardt⁷⁹⁵ widerspiegelt sich Hoffmanns Interesse für psycho-pathologische Erscheinungen.⁷⁹⁶ Über Schubert und Mauchardt rezipierte der Dichter die naturphilosophischen Gedankenmodelle der Romantik.

4. 3. Der wahnsinnige Serapion und das serapiontische Prinzip

Das „serapiontische Prinzip“ und „Callots Manier“ sind einander ergänzende dichterische Verfahrensweisen, an den Hoffmann bis hin zu *Des Vetters Eckfenster* gearbeitet hat. Die unter diesen Bezeichnungen genannten Schaffensprozesse werden hier kurz beleuchtet. Hoffmann stellte seine Auffassungen und Vorstellungen über die Kunst in einer poetischen Form, im Rahmen einer Sammlung von Erzählungen, genannt *Serapionsbrüder*, aus den Jahren 1813 bis 1819, dar. Der Dichter folgt einer auf Boccaccios *Dekameron* (um 1350) zurückgehenden Gestaltungsweise, die Goethe in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795) und Tieck im *Phantasmus* (1812/16) aufgreift, und auf den Hoffmann sich auch im Vorwort zu *Serapionsbrüder* bezieht. Vorläufer dieser Erzählzyklen sind aber eigentlich die *Metamorphosen libri* des Ovidius (43 v. Chr. – 18 n. Chr.).⁷⁹⁷ Ähnlich wie in Tiecks Werk *Phantasmus* handelt die Rahmenerzählung auch bei E. T. A. Hoffmann von gleichgesinnten Dichtern, die bei ihren Treffen ihre Geschichten vortragen und sich gegenseitig kommentieren. Um den ästhetischen Maßstab der Kritiken vorzustellen, wählt Hoffmann das Beispiel vom Einsiedler Serapion. Aus dieser Geschichte entwickelt er die Prinzipien seiner Kunstauffassung.⁷⁹⁸

Mit dem „serapiontischen Prinzip“ der poetischen Darstellung konzipiert Hoffmann eine „Poesie der Poesie“ im Sinne Schlegels. Ebenso wie der Schutzpatron der Serapionsbrüder, wollen die Dichter des

⁷⁹⁴ Schubert: Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. Dresden 1808. und Ders.: Die Symbolik des Traumes. Bamberg 1814.

⁷⁹⁵ Immanuel David Mauchart: Allgemeines Repertorium für empirische Psychologie und verwandte Wissenschaften. (1792–1826), Bd. I., S. 109.

⁷⁹⁶ Kühler (1984), S. 19.

⁷⁹⁷ Vgl. Stephan Gonschorek: Serapion sei unser Schutzpatron. Die Heiligen im Erzählwerk E. T. A. Hoffmanns. Essen 2008, S. 147–148.

⁷⁹⁸ Harnischfeger (1988), S. 138–139.

Freundeskreises aus ihrem Innern erzählen, als hätten sie alles selbst „mit eignen Augen lebendig erschaut“ (SW 4, S. 638.). Schon die Geschichte vom Einsiedler Serapion will der Erzähler, Cyprian, vor mehreren Jahren selbst erlebt haben. Während eines Spazierganges im Wald, in der Umgebung von Bamberg hatte er sich verirrt und traf nach langer Suche auf einen Einsiedler, der sich für den heiligen Serapion, einen frühchristlichen Märtyrer hielt. In der Welt des Geistes, in die dieser sich zurückgezogen hatte, hatten die Beschränkungen der äußeren Welt, die Gesetze von Raum und Zeit ihre Gültigkeit verloren.⁷⁹⁹ Seine Einbildungskraft erlaubt es ihm, an großen „Zeitreisen“ teilzunehmen. Alle Gestalten – wie Petrarca, Dante und Ariost –, denen er begegnet war, „traten mit einer plastischen Ründung, mit einem glühenden Leben hervor, daß man fortgerissen, bestrickt von magischer Gewalt wie im Traum daran glauben mußte, daß Serapion alles selbst wirklich von seinem Berge erschaut“ hatte (SW 4, S. 34.).

Über das Dichtertalent des heiligen Serapions waren sich die Mitglieder des Freundeskreises einig: „Dein Einsiedler, mein Cyprianus, war ein wahrhafter Dichter, er hatte das wirklich geschaut was er verkündete, und deshalb ergriff seine Rede Herz und Gemüt.“ (SW 4, S. 68.) Aber wer ist dieser Märtyrer Serapion? Gibt es eine lebendige Figur, die als Vorbild betrachtet werden kann? Namensgeber der Bruderschaft in Berlin ist weniger der christliche Märtyrer und Heilige Serapion, der um 195 in Makedonien gestorben war, wo der Statthalter Aquila ihn verbrennen ließ. Sein Gedenktag ist der 13. Juli. Am 14. November 1818 traf sich der Zirkel jedoch erneut und dann einigte man sich auf den Namen *Serapionsbrüder*. Dieser Tag ist ein katholischer Gedenktag des Mönchs Serapion, der in Spanien lebte und Angehöriger bzw. erster Märtyrer des Mercedarier-Ordens war. Er wirkte als Missionar in Algier, wurde dort aber im Jahr 1240, als er versuchte Sklaven freizukaufen, gekreuzigt. Es kommt noch ein Heiliger ins Bilde, der heilige Seraphinus von Montegranaro. Seraphinus war der eigentliche Namensgeber dieses Kreises von Literaten, der nach Hoffmanns Rückkehr nach Berlin im Jahr 1814 gegründet wurde. Zu dem damals noch *Seraphinenbrüder* genannten Zirkel gehörten Adalbert von Chamisso, David Ferdinand Koreff, Theodor Gottlieb von Hippel, Julius Eduard Hitzig, Karl Wilhelm Salice-Contessa und Friedrich de la Motte Fouqué. Hoffmann zeigte ein großes Interesse an Werken über

⁷⁹⁹ Vgl. ebd., S. 139.

Heilige, Märtyrer und Einsiedler. Diese Vorliebe für Einsiedler könnte auch Zeichen der Callotschen Manier tragen, Callot hatte nämlich eine Folge über das Leben von Heiligen geschaffen. In diesem Katalog gibt es ein Bild mit dem Titel Sankt Seraphia. An diesem Bild ist es besonders interessant, dass im Hintergrund dem Betrachtern auf den ersten Blick eine Leinwand erscheint, worauf eine Vision projiziert wird, ähnlich wie bei Serapion und dem serapiontischen Prinzip.

Cyprian selbst spricht im Rahmen des Gesprächs über mehrere Serapions. Bei seinen Nachforschungen kam er zu dem Ergebnis, dass es „in der Geschichte der Heiligen und Märtyrer nicht weniger als acht“ (SW 4, S. 27.) Serapions gebe. Cyprian las nämlich die „Geschichte sämtlicher Serapions“ (SW 4, S. 27.) nach, weil er die Meinung vertrat, die Schiller einmal formuliert hat: „Das Vertrauen eines Kranken kann nur dadurch erschlichen werden, wenn man seine eigene Sprache gebraucht, und diese Generalregel war auch die Richtschnur unserer Behandlung.“ (SSW, S. 614.)⁸⁰⁰ Und Cyprian war es vorbehalten, „in Serapions verfinsterten Geist einen Lichtstrahl zu werfen“ (SW 4, S. 27.). Deshalb suchte er die Möglichkeit einer Unterhaltung über Einsiedlertum und bemüht sich, den eingebildeten Heiligen von seiner fixen Idee zu befreien. Drei der acht Serapions erwähnt Cyprian dem wahnsinnigen Einsiedler gegenüber. Zunächst spricht er über den Abt Serapion, der „sich durch sein Wohltun auszeichnete“ (SW 4, S. 28.). Über diesen Serapion berichtet die *Elsässische Legenda Aurea* indem sie einen „abbet [...] der gab sine Kleider“ erwähnt.⁸⁰¹ Cyprian nennt auch einen „gelehrten Bischof Serapion, dessen Hieronymus in seinem Buche *de viris illustribus* gedenkt“. Im *Liber de viris illustribus* schreibt Hieronymus über zwei Bischöfe mit dem Namen Serapion.⁸⁰² Serapion von Antiochien war unter dem römischen Kaiser Commodus seit 190 Bischof von Antiochia und starb im Jahr 211.⁸⁰³ Der andere, Serapion von Thmuis war zunächst ein Mönch und wurde später zum Bischof der Stadt Thmuis im Nildelta geweiht. Im Jahre 359

⁸⁰⁰ Vgl. Gonschorek (2008), S. 155.

⁸⁰¹ Die *Elsässische Legenda Aurea*. Hrsg. v. Ulla Williams und Werner Williams-Krapp. 3 Bände. Bd. 1. XXVIII, Tübingen, 1980., S. 154. Zitiert nach Gonschorek (2008), S. 156.

⁸⁰² Sophronius Eusebius Hieronymus: *Liber de viris illustribus*, XLI; XCIX. In: *Patrologia Latina*, Bd. XXIII. Zitiert nach Gonschorek (2008), S. 156.

⁸⁰³ Eusebius: *Kirchengeschichte*, VI 12; Klaus Fitschen: Serapion von Antiochien, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*. Begründet von Michael Buchberger. Hrsg. v. Walter Kasper. Dritte, völlig neu bearbeitete Auflage 1993–2001. 11 Bände. Bd. IX. Durchgesehene Sonderausgabe. Freiburg im Breisgau 2006, Sp. 478. Zitiert nach Gonschorek (2008), S. 156.

wurde er von seinem Bischofsstuhl vertrieben.⁸⁰⁴ Von seinen zahlreichen Schriften blieben wenige erhalten, darunter ist die erste christliche anti-manichäische Schrift *Adversus Manichaeos*. Hieronymus merkt an, dass dieser Serapion wegen seiner Gelehrsamkeit auch *Scholastikos* genannt wurde.⁸⁰⁵ Cyprian weist das folgende Wissen über einen gewissen Mönch Serapion vor:

Auch gab es einen Mönch Serapion. Dieser befahl, wie Heraklides in seinem 'Paradise' erzählt, als er einst aus der Thebaischen Wüste nach Rom kam, einer Jungfrau, die sich zu ihm gesellte, vorgebend, sie habe der Welt entsagt und ihrer Lust, um dies zu beweisen, mit ihm entkleidet durch die Straßen von Rom zu ziehen, und verstieß sie, als sie es verweigerte.' 'Du zeigst', sprach der Mönch, daß du noch nach der Natur lebst und den Menschen gefallen willst, glaube nicht an deine Größe, rühme dich nicht, du habest die Welt überwunden!' – Irr' ich nicht, ehrwürdiger Herr, so war dieser schmutziger Mönch (so nennt ihn Heraklid selbst) ebenderselbe, welcher unter dem Kaiser Dezius das grausamste Märtyrertum erlitt. Man trennte bekanntlich die Junktoren der Glieder und stürzte ihn dann vom hohen Felsen hinab.'
(SW 4, S. 28.)

Anhand eines Briefs an Kralowsky wurde Zimmermann von Hoffmann um das Buch *Ueber die Einsamkeit* gebeten. Laut der Fußnoten benutzte der Dichter das vierbändige Werk mehrfach. Jetzt brauchte er es wieder „für die Einleitung zu den *Seraphinen-Brüdern* und verwendete es gleichzeitig auch für *Klein Zaches*“ (BW, Bd. II., S. 176.).

Sollten Sie, Verehrtester Freund! vielleicht in Ihrer Bibliothek Zimmermanns Werk: Ueber die Einsamkeit oder in Ermanglung dessen ein anderes historisches Werk, welches über Heilige, Märtyrer und Einsiedler Auskunft giebt, besitzen, so würden Sie mich durch gütige Zusendung desselben ganz außerordentlich verbinden indem schriftstellerischer Noth und Verlegenheit dadurch abgeholfen würde.⁸⁰⁶

⁸⁰⁴ Hans-Wolfgang Helck: Thmuis. In: Der kleine Pauly, Bd. V, Sp. 770. Zitiert nach Gonschorek (2008), S. 156. Vgl. Römisches Martyrologium, 21. März: „Durch die erbitterten Arianer wurde er in die Verbannung gejagt.“ In: Das römische Martyrologium. Übersetzt von den Benediktinern der Erzabtei Beuron. Dritte, neubearbeitete Auflage. Regensburg 1962, S. 73. Zitiert nach Gonschorek (2008), S. 157.

⁸⁰⁵ Hieronymus: Liber de viris illustribus, XCIX. Zitiert nach Gonschorek (2008), S. 157.

⁸⁰⁶ Hoffmanns Brief an Kralowsky in Berlin. 4. September 1818. In: BW, Bd. II., S. 176.

In Zimmermanns Werk steht über Serapion eine Geschichte, die zeigt, dass Cyprian in seiner Rede nicht die Schrift Heraklides zitiert, sondern eben die Worte des Buches *Ueber die Einsamkeit*:

Den hohen und prächtigen Grundsatz von der Kunst über die Natur zu leben, ergriffen die christlichen Einsamen so gut, daß sie vom Menschen alles forderten was nicht menschlich ist. Ein sehr schmutziger Pater, der Mönch Serapion, kam, wie Heraclides in seinem Paradiese erzählt, aus der Thebaischen Wüste nach Rom, und wollte da eine Jungfer prüfen, die ihn versicherte, sie habe der Welt entsagt. Gut, sprach Pater Serapion; und nun befahl Er ihr, auf einem öffentlichen Platze in Rom, sie soll sich da nackt ausziehen, Er wolle eben das thun, dann wollen sie beyde ihre Kleider auf den Rücken nehmen, und zusammen nackt durch alle Strassen von Rom ziehen; Er wolle vorausgehen, und sich nicht schämen. Nein, sprach die Jungfer, so weit habe ich der Welt nicht entsagt; aber ich will beten, damit ich es so weit bringe. Pater Serapion erwiderte: sieh Schwesterlein, wenn du das nicht kannst, so glaube nicht an deine Grösse, rühme dich nicht, du seyest eine Weltüberwinderinn; denn eben hast du gezeigt, daß du noch nach der Natur lebst und den Menschen gefallen willst. Von solchen Grundsätzen der weltüberwindenden hallunken erklang der ganze Orient.⁸⁰⁷

Schließlich stellt sich heraus, dass Graf P. sich für jenen Serapion hält, der während der Christenverfolgungen unter Kaiser Decius zum Märtyrer wurde. Cyprian spricht auch darüber, dass er noch die Geschichte des Abt Molanus kennt, „der über alles sehr vernünftig sprach und bloß deshalb seine Stube nicht verließ, weil er besorgte sofort von den Hühnern gefressen zu werden, da er sich für ein Gerstenkorn hielt“ (SW 4, S. 29.). Obwohl Cyprian behauptete, dass er die Verrücktheit des Molanus – der eigentlich unter dem Namen Gerard Wolter Molan (1633–1722) ein lutherischer Theologe und Kirchenpolitiker war⁸⁰⁸ – aus den Lektüren medizinischer Fachliteratur übernommen hatte, scheint hier erneut Zimmermann die Quelle zu sein: „Der sehr gelehrte Abt Molanus in Hannover bildete sich in seinen letzten Lebensjahren ein, er sey ein Gerstenkorn. Er sprach dabei sehr vernünftig über alles mit allen die ihn besuchten; aber der Herr Abt wollte durchaus nicht mehr aus dem Hause gehen,

⁸⁰⁷ Johann Georg Zimmermann: *Ueber die Einsamkeit*. Erster Theil. Leipzig 1784, S. 87.

⁸⁰⁸ Vgl. Gonschorek (2008), S. 159.

weil er besorgte die Hühner möchten ihn fressen.“⁸⁰⁹ Zimmermann erwähnt diese Anekdote in seinem Werk, als er die Einwirkung der Einsamkeit auf die Einbildungskraft untersucht. Die dargestellten Figuren werden für wahnsinnige gehalten. Cyprian erwähnt auch in seiner Rahmen-erzählung, dass „die Vertauschung des eignen Ichs mit irgend einer geschichtlichen Person gar häufig als fixe Idee sich im Innern gestalte“ (SW 4, S. 29.). Warum wird der wahnsinnige heilige Serapion als Muster hervorgehoben?

Durch die Fähigkeit, den inneren Bildern und Visionen eine lebendige Darstellung zu verleihen, wird Serapion zu einem Vorbild. Anhand dieser Verfahrensweise strebt jeder der Serapionsbrüder ernstlich danach, „das Bild, das ihm im Innern aufgegangen recht zu erfassen mit allen seinen Gestalten, Farben, Lichtern und Schatten, und dann, wenn er sich recht entzündet davon fühlt, die Darstellung ins äußere Leben <zu> tragen“ (SW 4, S. 69.).⁸¹⁰ Die Wirklichkeit, die Serapion gesehen hat, ist aus seiner Fantasie geboren, aber seine fantastische Welt wird für ihn zur einzigen, alles umfassenden Realität. Seine Gestalt erinnert in dieser Hinsicht an die romantische Überzeugung, nach der die Poesie als das „ächt absolut Reelle“ (NSW, Bd. II., S. 647.) anzusehen ist: „Je poetischer, je wahrer.“ (NSW, Bd. II., S. 647.) In seinem Schicksal wurde zur Wahrheit, was im *Heinrich von Ofterdingen* und in vielen Erzählungen und Novellen Hoffmanns⁸¹¹ lesbar ist: „Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt“ (NSW, Bd. I., S. 319.). Träume sind jedoch grundlegend innere Bilder, die nur für die inneren Augen der Seele und des Geistes sichtbar sind. Kennzeichnend für die romantische Schule des Sehens sind eine Spiritualisierung des Sehens und die Entmaterialisierung des Mediums Bild. Für die Romantiker sind die inneren Bilder und die Einbildungskraft von Bedeutung. Das innere Bild wird durch die Sprache dargestellt. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wird wegen der Aufwertung von Sinnlichkeit der Begriff „bildlich“ vor allem als eine Beziehung der Metapher, der Symbole und der Tropen verwendet. Die materielle Präsenz eines Gemäldes soll den Romantikern nach den inneren Bildern zur Gestaltung verhelfen.

⁸⁰⁹ Johann Georg Zimmermann: Ueber die Einsamkeit. Zweiter Theil. Leipzig 1784, S. 70. Vgl. Gonschorek (2008), S. 159.

⁸¹⁰ Vgl. Harnischfeger (1988), S. 140.

⁸¹¹ So wird zum Beispiel in *Prinzessin Brambilla* über den jungen Schauspieler Giglio Fava berichtet: „Nur sein Traum war sein Leben, alles übrige ein unbedeutendes leeres Nichts“. In: SW 3, S. 793.

Materielle Gemälde und Radierungen kehren das innere Bild nach außen und funktionieren als Projektionsflächen der Fantasie. Die Romantiker interessieren sich prinzipiell nicht für die Materialität eines Bildes oder für das physische Sehen, sondern für die Wirkung, die ein Bild auf seinen Rezipienten ausübt.⁸¹² Für die Dichter der Frühromantik waren die inneren Bilder wichtig, die über die Sprache vermittelt werden. Friedrich und August Schlegel, bzw. Novalis sehen „eine durchaus *positive Unhintergebarkeit* von Buchstabe und Darstellung als *Medium* und *Produktion*“ (KFSa XVI, S. 105.). Die Ästhetik der Jenaer Romantiker beabsichtigte, die bildenden Künste in einen extrem ausgeweiteten Poesiebegriff zu integrieren. Besonders Friedrich Schlegel reflektiert das Verhältnis der Zeichensysteme zueinander, indem Bild und Sprache im Vorgang des Verstehens unmittelbar miteinander verknüpft wird. In seiner Theorie der Anschauung bietet er eine grundlegende Auffassung über die romantische Bildbetrachtung.⁸¹³ Die Anschauung bezeichnet Schlegel als den „Zustand des Ichs, wo es einen äußeren Gegenstand empfängt, sich in ihn verliert (dies Verlieren heißt Sinn). Der Sinn ist das, was da anschaut“ (KFSa XII., S. 327.), während Vernunft und Wille negative Voraussetzungen sind, denn ohne sie käme die Anschauung nie zur Vernunft. Nach Schlegel ist daher Anschauung und Vernunft miteinander verbunden. Das Ich muss aber „nicht allein den Gegenstand, sondern auch sich selbst (als Gegenstand anschauend) anschauen können“ (KFSa XII., S. 325.). Um sich des Gegenstandes bewusst zu werden und um Bewusstsein zu besitzen, muss das Ich „nicht nur allein den Gegenstand, sondern sich und den Gegenstand unterscheiden können“ (KFSa XII., S. 325.). Schlegel bezeichnet diesen Prozess als das Selbstverdoppeln und eine unendliche Fähigkeit des Ichs, eine grenzenlose Reflexion.⁸¹⁴

Für die Dichter, Philosophen und Philologen der Frühromantik bedeuteten Bilder auch vor allem innere Bilder, die durch die Sprache vermittelt werden. Insbesondere Friedrich und August Wilhelm Schlegel, sowie Novalis sehen in den Buchstaben gleichzeitig Medium und Produktion. Friedrich Schlegel vertrat die Meinung, dass man selbst Künstler sein müsse, um in der Musik und Malerei ein Kenner zu sein. Aber in

⁸¹² Schmidt (2003), S. 54.

⁸¹³ Ebd., S. 55.

⁸¹⁴ Vgl. Cornelia Eșianu: „Und so führt die Philosophie zur Poesie“ – Systematische Forschungen zu Friedrich Schlegel. Wien 2016, S. 175.

der Poesie sei dies nicht von Nöten, denn jeder Mensch sei von Natur aus ein Dichter. (KFSA XVI, S. 105.) In der Kunsttheorie der Gebrüder Schlegel wird auf die Bildlichkeit im Medium der Sprache hingewiesen, indem August Wilhelm Schlegel in seinen Jenaer Vorlesungen über philosophische Kunstlehre von 1798 feststellt, dass Poesie ein bildlich anschauernder Gedankenausdruck sei. (KAV I., 9.) Serapions Geschichte dient zugleich auch als Beispiel dieser Theorie, da sie an die Duplizität der Welt erinnert, wo Serapion – im Glauben an eine schrankenlose geistige Freiheit – über seine äußere Wirklichkeit hinweggetäuscht wurde.

– Armer Serapion, worin bestand dein Wahnsinn anders, als daß irgendein feindlicher Stern dir die Erkenntnis der Duplizität geraubt hatte, von der eigentlich allein unser irdisches Sein bedingt ist. Es gibt eine innere Welt, und die geistige Kraft, sie in voller Klarheit, in dem vollendetsten Glanze des regesten Lebens zu schauen, aber es ist unser irdisches Erbteil, daß eben die Außenwelt in der wir eingeschachtet, als der Hebel wirkt, der jene Kraft in Bewegung setzt. Die innern Erscheinungen gehen auf in dem Kreise, den die äußeren um uns bilden und den der Geist nur zu überfliegen vermag in dunklen geheimnisvollen Ahnungen, die sich nie zum deutlichen Bilde gestalten. Aber du, o mein Einsiedler! statuiertest keine Außenwelt, du sahst den versteckten Hebel nicht, die auf dein Inneres einwirkende Kraft; und wenn du mit grauenhaftem Scharfsinn behauptetest, daß es nur der Geist sei, der sehe, höre, fühle, der Tat und Begebenheit fasse, und daß also auch sich wirklich *das* begeben was er dafür anerkenne, so vergaßest du, daß die Außenwelt den in den Körper gebannten Geist zu jenen Funktionen der Wahrnehmung zwingt nach Willkür. Dein Leben, lieber Anachoret, war ein steter Traum, aus dem du in dem Jenseits gewiß nicht schmerzlich erwachtest. (SW 4, S. 68.)

Der Wahnsinn, von dem hier die Rede ist, ist eine metaphysisch zu erklärende Erscheinung: „ich verehere Serapions Wahnsinn deshalb, weil nur der Geist des vortrefflichsten oder vielmehr des wahren Dichters von ihm ergriffen werden kann“ (SW 4, S. 67.). Aber der Zusammenhang zwischen der erwähnten äußeren und inneren Welt ist dem Einsiedler nicht mehr bewusst, deshalb wird er von den Serapionsbrüdern mehrmals als „wahnsinnig“ (SW 4, S. 37, 38, 39, 65, 69.) bezeichnet. Serapion zieht eigentlich eine falsche Konsequenz aus einer richtigen Erkenntnis. Die richtige Erkenntnis wäre dabei die Einsicht in die Realität des höheren Seins, die falsche Konsequenz ist die Setzung des Kunstideals als

reales.⁸¹⁵ Der Fehler Serapions wird als Mangel der Duplizität des irdischen Lebens und Seins angegeben. Der inneren Welt der Ideale entspricht die innere Kraft der Anschauung, die aber in die äußere eingeschaltet ist. Das spezifische Problem der Erkenntnis besteht darin, dass die Außenwelt einerseits als Hebel der Anschauung der Ideale wirkt, andererseits die inneren Vorstellungen dunkle Ahnung bleiben, wenn sie nicht im Kreis der äußeren aufgehen.⁸¹⁶ Serapion, der alles als Produkt seines Geistes begreift, erkennt nicht, dass sein Geist – nach Schuberts und Hoffmanns Theorie – nur Teil eines objektiven Geistes ist, welcher auch in der Außenwelt existiert. Ohne Mittler der Außenwelt gibt es auch keine Anschauung des höheren Seins.⁸¹⁷ Wenn der Einsiedler von den Serapionsbrüdern trotzdem als Vorbild dargestellt wird, dann wird er es durch die Kraft seiner Fantasie und nicht durch seine wahnsinnige Selbsteinschätzung.⁸¹⁸ Seine Fähigkeit, eine innere Welt in voller Klarheit zu schauen, gilt als eine notwendige Voraussetzung des poetischen Schaffens, die jeder wahrhafte Dichter erfüllen soll. Hoffmann fordert aber gegenüber der Haltung Serapions – der die äußere Ordnung außer Acht gelassen und sie aus seinen poetischen Reflexionen ausgegrenzt hat –, dass der Dichter auch die äußeren Bedingungen seiner Fantasietätigkeit mit reflektiert. Mit dem „Hebel der Außenwelt“ deutet Hoffmann an, dass ihm die Realität wie ein Kerker erscheint; und auch das Schicksal Serapions zeigt, dass die Poesie in der bürgerlichen Welt nicht heimisch ist. Das serapiontische Prinzip kann deshalb von den Künstlern nicht verlangen, eine Synthese zwischen Poesie und Wirklichkeit herzustellen. Eine Kunst, die diese Dualität der Welt darlegt, wird vielmehr den Zusammenstoß von „Mißverhältnis des innern Gemüts mit dem äußern Leben“ (SW 4, S. 38.) sichtbar machen.⁸¹⁹

Dieser Zwiespalt erscheint später in den Hoffmann'schen Werken als Basis für das Komische. Die trefflichste Möglichkeit, diesen komischen Konflikt poetisch darzustellen, ist die humoristische Erzählweise. Über den Humor ist außer in *Prinzessin Brambilla* auch in anderen Schriften häufig die Rede, Hoffmann bezeichnete sich selbst sogar als einen humoristischen Schriftsteller. Er nennt Fantasie und Humor als einander

⁸¹⁵ Schwanenberger (1990), S. 148.

⁸¹⁶ Ebd., S. 149.

⁸¹⁷ Ebd.

⁸¹⁸ Vgl. Harnischfeger (1988), S. 141.

⁸¹⁹ Vgl. ebd., S. 142–143.

bedingende Grundkräfte der Poesie in der *Brambilla*, in der auch dem Held Giglio Fava zeitweilig die Erkenntnis der Duplizität abhandelt. Für ihn wird dies zu einem heilsamen Prozess, in dem er sich von einem Schauspieler zu einem Künstler wandelt. Der Zwiespalt zwischen Traum und Leben wird diesmal dadurch aufgehoben, dass Hoffmann das Alltägliche in die Unendlichkeit transzendiert. Als Grundthema wird hier ein traumhaft Liebender dargestellt, der wie ein Umherirrender von der Vorsehung ans Ziel geleitet wird.⁸²⁰ Diese Verlorenheit und die Verirrung in der Welt, die in der Hauptfigur dargestellt wird, sind eigentlich das Problem und das allgemeine Gefühl des modernen Menschen, zumal in unserer Zeit. Dadurch lässt es sich auch erklären, warum das Thema der multiplen Persönlichkeit heute immer wieder aufgegriffen wird.

4. 4. Callots Manier

Eine besondere Affinität zog Hoffmann zu dem lothringischen Kupferstecher Jacques Callot hin, dessen Werke seine Sehweise und sein künstlerisches Schaffen beeinflussten. Diese Affinität kommt schon im Titel seiner *Fantasiestücke* zum Ausdruck, die er *in Callots Manier* abfassen wollte. Das Märchen *Prinzessin Brambilla* nennt er *Ein Capriccio nach Jakob Callot*, und die Bezeichnung „Fantasiestück“ bzw. „Capriccio“ verweist auch auf diesen Anreger, der zwei seiner Serien *Capricci* (Florenz 1617 und Nancy 1622) und *Fantasies* (Nancy 1635) nannte. Hoffmann lernte viele Stiche Callots in Bamberg bei Generalkommissar Stephan Freiherr von Stengel kennen, deshalb waren ihm diese Bezeichnungen vertraut.⁸²¹ Anhand des Callot-Aufsatzes haben die Stiche Hoffmann zu den *Fantasiestücken* inspiriert, und sie werden dem Leser als Ekphrasis präsentiert. Allerdings resultiert, wie Olaf Schmidt darauf hinweist, die intermediale Referenz der Fantasiestücke aus der Rezeption von Texten, die die Stiche Callots beschreiben.

Das Vorbild findet er in Christoph Martin Wielands satirischem Roman *Der Sieg der Natur über die Schwärmerey oder die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva* aus dem Jahre 1794.⁸²² Im erwähnten Hoffmann'schen

⁸²⁰ Vgl. Küchler (1984), S. 32.

⁸²¹ Vgl. Eilert (1977), S. 101.

⁸²² Schmidt (2003), S. 86, 90–91.

Callot-Aufsatz bringt Hoffmann nicht nur seine eigene Rezeption der Callotschen Bilder zum Ausdruck, sondern referiert viel mehr textuelle Dokumente bildlicher Impressionen. Somit erscheint Intermedialität bei Hoffmann als textvermittelt. Einerseits werden Callots Stiche nur in verbalisierter Form dargestellt, Callots Werke erscheinen in keiner Ausgabe der Fantasiestücke als Illustrationen. Andererseits sind diese Stiche als textualisierte Bilder in den Callot-Aufsatz integriert worden.⁸²³ Intermedialität ist bei Hoffmann vor allem eine textuelle Inszenierung. Bei seinen Text-Bild-Beziehungen kann ein Wechselspiel der Medien in Szene gesetzt werden, obwohl hier keine „tatsächliche“ Interaktion der Künste stattfindet.⁸²⁴ In seiner Schrift über Jacques Callot aktualisiert Hoffmann das intermediale Projekt August Wilhelm Schlegels, wendet sich jedoch gegen die normative Festschreibung von Kunstprinzipien und gegen die klassizistische Favorisierung antiker Paradigmen. Die Romantiker veranschlagten nämlich einen Regelkanon in der bildenden Kunst, während sie in poetischen Fragen die Freiheit der Fantasie proklamierten. So vertritt beispielsweise Friedrich Schlegel in den Bildbeschreibungen der Europa eine ausgesprochen klassizistische Kunstauffassung. Hoffmann könnte dieser Widerspruch ins Auge gefallen sein, deshalb wählte er einen Vertreter des Spätmanierismus, der ein Kunstschaffen repräsentiert, das einem subjektiven Prinzip und keinen kanonisierten Vorbildern folgt.⁸²⁵ Die Stilmerkmale, die für die Callotschen Kupferstiche charakteristisch sind, treffen auch auf Hoffmanns Werk zu, so vor allem die Vorliebe für das Fantastische und Dämonische, die Verknüpfung von realistischer Wiedergabe mit einer Verfremdung ins Groteske und nicht zuletzt der starke Einfluss theatralischer Elemente. Die Welt des Theaters bildet bei den beiden Künstlern den motivischen Hintergrund. (SW 2/1, nach S. 920., Nr. 14–37. Radierungen von Jacques Callot *Balli di Sfessania*)

Hoffmann und Callot fühlten sich mit der Bühne und mit der Welt des Theaters auf eine besondere Art verbunden, obwohl sie nur für kurze Zeit einen engen Kontakt mit dem Theater genießen konnten: Callot während seiner Beschäftigung am florentinischen Hof und Hoffmann während seines Aufenthalts in Bamberg.⁸²⁶ Callots Darstellungsweise lässt

⁸²³ Ebd., S. 86.

⁸²⁴ Ebd.

⁸²⁵ Ebd.

⁸²⁶ Bomhoff (1999), S. 71–72.

sich ohne die Wirkung des Theaters kaum vorstellen. Dieser Einfluss kann sein ganzes Schaffen hindurch verfolgt werden. Die Bildkomposition, die Perspektivenentwicklung, der Betrachterstandpunkt und die Raumwirkung zeigen die Erlebnisse der Bühne. Infolge dieser Bühnenbildnerischen Sehweise werden seine Darstellungen oft in Anordnung von Kulisse, Bühnenraum und Menge organisiert, und wenn dazu noch eine Rückenfigur am Rande des Bildes erscheint, dient sie dem Betrachter als Identifikationsfigur.⁸²⁷ Die Figurenwelt der *Balli* Serie entstammt der Welt der *commedia dell'arte*, was Tanz, Gestik und Kostüm der Figuren zeigen. Auf jedem Blatt der Radierungen stehen zwei mit Namen versehene Figuren im Vordergrund, hinterfangen von einer Hintergrundszenerie, die im allgemeinen weiter weg gerückt ist. Innerhalb der im Vordergrund dargestellten Paarkonstellatation kann man einen gewissen Kontrast und Spiegelverkehrtheit beobachten. Die Vorgehensweise Callots bei der Darstellung der Tanzfiguren widerspiegelt den wichtigsten Moment der *commedia dell'arte*, indem Arme und Beine der Tänzer sich innerhalb eines geometrischen Schemas von parallelen oder sich kreuzenden Linien bewegen und dadurch die verschiedenen Effekte der Paarkonstellatation bewirken.⁸²⁸ Das Innehalten in extremsten Bewegungen und Gebärden erbringt eine komische Gesamtwirkung und bewirkt in der Zuspitzung auf den elementaren Affekt und die eindeutige Gestik Situationskomödie. Callot erfüllt mit der Darstellung der *Balli* die Rolle des Übersetzers vom Schauspiel in das Medium der bildenden Kunst.

Was das Theater als optischer Erfahrungsraum für einen Dichter bedeuten kann, beschreibt Hoffmann folgenderweise:

Die Erregung dieser Lust, diese Erhebung zu dem poetischen Standpunkte, auf dem man an die herrlichen Wunder des Reinalden willig glaubt, ja mit ihnen vertraut wird, und auch das gemeine Leben mit seinem mannigfaltigen bunten Erscheinungen durch den Glanz der Poesie in allen seinen Tendenzen verklärt und verherrlicht erblickt – das nur allein ist nach meiner Überzeugung der wahre Zweck des Theaters. (SW 2/1, S. 168.)

⁸²⁷ Vgl. ebd., S. 72.

⁸²⁸ Ebd., S. 74.

Hoffmanns Zuneigung zu der *commedia dell'arte* verrät sich in der *Kreisleriana*, wo er Bewegungsprinzipien auf die Musik anwendet und über „seltsame Sprünge“ und „possierliche Capriccios“ spricht. (SW 2/1, S. 60.) In seinem Brief an Kunz ist von närrischen Gestalten die Rede, die sich „in skurilen Bockssprüngen lustig und ergötzlich bewegten“.⁸²⁹ Im *Berganza* wird „eine der possierlichsten Erscheinungen“ (SW 2/1, S. 151.) über ein Shakespeare-Zitat als typische Pantalone identifiziert. Callots Radierungen verdankte Hoffmann einen unmittelbaren optischen Eindruck der *commedia dell'arte*, und so ließ er sich acht der vierundzwanzig Blätter aus den *Balli di Sfessania* von Thiele nachstechen. (SW 2/1, nach S. 920., Nr. 6–13.) Sie wurden der Erstaussgabe der *Prinzessin Brambilla* seitenverkehrt beigelegt. Bis heute weiß man nicht genau, ob diese verkehrte Wiedergabe ein Versehen Thieles war, ob er der Gepflogenheit der Kopisten entsprechend handelte oder ob er auf Wunsch Hoffmanns arbeitete, der die verkehrte Abspiegelung im Urdarsee auch schon in den Kupferstichen andeuten wollte. Winfried Sdun vermutete diese Möglichkeit, indem er darüber schreibt, dass Hoffmann „von Thiele gewünscht haben wird, er solle die Originale so wiedergeben, daß sie beim Druck spiegelverkehrt erscheinen, weil auch das offenbar zur Symbolik des Urdarbrunnens gehört, der alles »verkehrt« abspiegelt“.⁸³⁰

Nach der Meinung von Gabrielle Wittkop-Ménardeau geht es hier um ein Versehen Thieles: „In der Ausgabe von 1820 sind die Stiche leider seitenverkehrt reproduziert“.⁸³¹ Später fügt sie noch hinzu: weil der die Figuren umgebende Dekor weggelassen wurde, heben sie sich von einem dunklen Hintergrund ab, der dem Stil Callots durchaus nicht entspricht. Diese Darstellungsweise führte nach ihrer Meinung zu einem verzuckerten, verniedlichten, neutralisierten Callot.⁸³² Die von Thiele nachgestochenen Blätter zeichnen sich – außer der spiegelverkehrten Wiedergabe der Figuren – tatsächlich durch das Weglassen des Hintergrunds aus, und Hoffmann selbst orientierte sich in der Erzählung an den verkehrten Gestalten und bezog keinerlei Ausstattung des Hintergrundes ein. Die spiegelverkehrte Darstellungsweise und Haltung der Figuren kommt beson-

⁸²⁹ Hoffmanns Brief an Kunz 8. Sept. 1813. In: BW, Bd. I., S. 415.

⁸³⁰ Sdun (1961), S. 38–39. Vgl. Eilert (1977), S. 102–103.

⁸³¹ Gabrielle Wittkop-Ménardeau: E. T. A. Hoffmann. Reinbek 1966, S. 137.

⁸³² Ebd.

ders bei der Beschreibung des ritterlichen Zweikampfes zum Vorschein, wo Hoffmann begründet, warum die Pantalone ihre Schwerter in der linken statt in der rechten Hand halten.⁸³³

»Ich will«, sprach nun der Capitan Pantalon, »mein Schwert in die linke Hand nehmen, weil die Schwere des Holzes meinen rechten Arm ermattet. Du kannst deinen leichten Degen immer in der rechten Hand behalten.« »Der Himmel sei vor«, erwiderte Giglio, »daß ich dir solche Unbill antue! Auch ich nehme meinen Degen in die linke Hand; denn so ist es recht und nützlich, da ich dich so besser treffen kann.« (SW 3, S. 879.)

Die bildnerische und spiegelbildliche Verkehrtheit lässt sich durch das erzählerische Leitmotiv in *Prinzessin Brambilla* beobachten: bei der Verkehrung von Bühne und Wirklichkeit, bei der Erkenntnis des Ichs und bei der immer wiederkehrenden Thematik von Abbild und Reflex.⁸³⁴

Schon im Begriff, den Palast zu verlassen, wäre er vor Schreck beinahe zu Boden gesunken, als ihm plötzlich sein Ich, wie in Nebel gehüllt, entgegen trat. Bald gewahrte er indessen, daß das, was er für seinen Doppelgänger hielt, sein Bild war, das ihm ein dunkler Wandspiegel entgegenwarf. Doch in dem Augenblick war es ihm aber auch, als flüsterten hundert süße Stimmchen: »O Signor Giglio, wie seid Ihr doch so hübsch, so wunderschön!« – Giglio warf sich vor dem Spiegel in die Brust, erhob das Haupt, stemmte den linken Arm in die Seite, und rief indem er die rechte erhob, pathetisch: »Mut, Giglio, Mut! dein Glück ist dir gewiß, eile es zu erfassen!« (SW 3, S. 855.)⁸³⁵

Für die Spiegelverkehrtheit der Figuren gibt es aber eine rein technische Erklärung. Nach Walter Koschatzky geschah ein Neudruck durch eine manuelle Kopie, wobei die Kopien oft seitenverkehrt waren, da spiegelverkehrt nachzustechen wesentlich schwieriger war.⁸³⁶ Dass die

⁸³³ Sdun (1961), S. 38.

⁸³⁴ Vgl. Bomhoff (1999), S. 87.

⁸³⁵ Vgl. ebd., S. 219, 220, 221.

⁸³⁶ „Neudruck nach dem Blatt: Hier sind Fälschungen nicht ausgeschlossen, da es technisch möglich ist, nach einem Blatt eine neue Platte herzustellen: Dies geschah ehemals durch eine manuelle Kopie, heute aber auf photomechanischem Wege, wobei seinerzeit wenigstens die Kopien oft seitenverkehrt waren, da spiegelverkehrt nachzustechen sich als wesentlich schwieriger erweist.“ In: Walter Koschatzky: Die Kunst der Graphik – Technik, Geschichte, Meisterwerke. München 1986, S. 16–17. Vgl. Bomhoff (1999), S. 87.

Hintergrundstaffage der Originale von Thiele fortgelassen ist, geschah wahrscheinlich, weil sie Gebäude zeigte, die sich nicht unbedingt in Rom befinden. Hoffmann, der sich genau an die Lokalität Roms hält, sollte nach Sdun auf solche Details schon achten.⁸³⁷ Für den Verzicht auf den Hintergrund gibt es auch eine andere Erklärung. Thiele hat nur die Hauptfiguren im Vordergrund – ohne von einer Kulisse hinterfangen zu sein – übernommen, und hebt dadurch die Darsteller in ihrer Hauptrolle für das erzählerische Geschehen deutlich hervor. Der Stecher hat die Figuren auf eine mit Grasbüscheln bewachsene Erdscheibe gestellt, so dass sie über einem leeren Abgrund und vor einem leeren Hintergrund schweben. Nach Bomhoffs Meinung darf der Existenz des Abgrundes, des Theatralischen, des Infragestellens von Realität über nunmehr aufgehobene Grenzen hinweg nicht zu viel Gewicht beigemessen werden. Denn dass Hoffmann keine Bedenken hatte, Änderungen an den Stichen vorzunehmen, erklärt sich aus seinem Interesse, nicht an Vorgaben, wie die Hintergrundstaffage, gebunden zu sein.⁸³⁸

Eilert meint, dass die Thieleschen Kopien die abgebildeten Figuren noch stärker dem Theater zuordnen, als dies bei Callot der Fall war. Die Gestalten stehen nämlich auf einer ovalen, zudem in der Mitte durch einen angedeuteten „Souffleurkasten“ unterteilten Plattform, die sich gleichzeitig auch als ein Hinweis auf die „eirunde“ Bühne des Theaters Argentina in Rom interpretieren lässt.⁸³⁹ Schaukal maß jedoch der Thieleschen Darstellungsweise große Bedeutung bei.

Was daran aber Hoffmann zu seinem gewichtlos schwebenden Märchen bestimmt hat, das ist zweifellos die eigentümliche Standfläche des jeweiligen Tänzerpaares: es ist immer ein Stück im Raum schwebender „tellurischer“ Masse, und dieses Tanzen phantastischer Gestalten auf einer gleichsam im Weltraum verlorenen Erdscheibe gewährt den in ihren Mitteln konventionellen Radierungen etwas unerschöpflich Unheimliches. Unbewußtermaßen mag in Hoffmanns Geist die Idee des überm Abgrund des Lebens leichthin und in herkömmlicher Maske Spielenden als symbolischer Kern seiner sozusagen substanzlosen Dichtung entstanden sein, zugleich als in seiner Art wahrhaft großartiges Symbol seiner künstlerischen Wesenheit selbst. Denn das ist die Formel

⁸³⁷ Sdun (1961), S. 39.

⁸³⁸ Bomhoff (1999), S. 88.

⁸³⁹ Vgl. Eilert (1977), S. 103.

für seine künstlerische Einmaligkeit: überm Leben, das rings in die Unendlichkeit des Unbewußten vom Rande stürzt und doch als unentrinnbarer „Raum“ herum dasteht, auf schmaler schwebender Scheibe in herkömmlicher „Künstlermaske“ zu tanzen.⁸⁴⁰

Es handelt sich hier wohl kaum um ein unbewusstes Schaffen Hoffmanns, da die tieferen und vielschichtigen Bedeutungsmöglichkeiten in der Darstellung der Kupferstiche ihm wahrscheinlich nicht entgangen sind.

4. 5. Schwebende Gestalten auf einer zum Ei gerundeten Weltscheibe

Das Ei erscheint in vielen Kulturen als Symbol und kann besonders als Symbol für die Schöpfung auch für die Interpretation der *Prinzessin Brambilla* interessant sein. Die Vorstellung vom Welt-Ei – das auch durch eine Kugel symbolisiert wird – als Ursprung der Welt findet sich in Ägypten, China, Japan, Phönizien, Indien, Griechenland, Mittelamerika, Finnland und auf den Fidschi-Inseln. In der hinduistischen, ägyptischen, chinesischen und griechischen Mythologie sprang das Welten-Ei – als der „Ur-sprung“ des Universums – plötzlich auseinander. Es hatte schon vorher als Ganzes im begrenzten Raum seiner Schale alles Existierende und Mögliche enthalten. Im Zoroastrismus wurde der Himmel in Form eines Eis aus glänzendem Metall geschaffen. Ein Straußenei oder ein Porzellan- ei in Tempeln, koptischen Kirchen und Moscheen stellt Schöpfung, Leben und Auferstehung dar.⁸⁴¹

Nach hinduistischem Glauben wurde das Welten-Ei vom göttlichen Vogel auf die Urwasser gelegt. Dem goldenen Ei der Schöpfung entsprang Brahma, und die beiden Eihälften bildeten Himmel und Erde. Dieses riesige Ei, das sich aus den Elementen zusammensetzte und auf den Wassern ruhte, war die vollendete natürliche Wohnstatt Vishnus in Gestalt Brahmas, und dort nahm Vishnu sichtbare Gestalt an. In diesem Ei befanden sich die Kontinente, die Meere und die Berge, die Planeten und die Grenzen des Universums, die Götter, Dämonen und die Menschheit. Das Welten-Ei ist in drei Regionen unterteilt: das Reich der Sinne,

⁸⁴⁰ Richard von Schaukal: E. T. A. Hoffmann. Sein Werk aus seinem Leben. Mit drei Abbildungen und sechs Faksimilebeigaben. Zürich, Leipzig, Wien 1923, S. 204–205.

⁸⁴¹ Marion Zerbst – Werner Kafka: Seemanns Lexikon der Symbole. Zeichen, Schriften, Merken, Signale. Hrsg. v. Prof. Dr. Rainer Dierkesmann. Leipzig 2003, S. 114.

die Himmel und die formlose Welt.⁸⁴² Im Buddhismus ist die Eischale die „Schale der Unwissenheit“. Um sie zu durchbrechen muss man Erleuchtung erlangen.

In der Alchemie wachsen aus dem Ei die weiße Blume (Silber), die rote Blume (Gold) und die blaue Blume (die Blume des Weisen) hervor. Das Ei ist auch das hermetisch versiegelte Gefäß, in dem das Große Werk vollbracht wird. Das Ei des Weisen ist ein Symbol für die Schöpfung.⁸⁴³ Als philosophisches Ei (*Ovum philosophicum*) bezeichnet der Alchimist allegorisch die Ausgangsmaterie (*materia prima*), aus dem der Stein der Weisen durch „philosophisches Feuer“ auszubrüten sei. Im Ei sind das weiße Eiklar und der gelbe Dotter enthalten. Diese stehen für die Metalle Silber und Gold, welche als Anlage bereits im Ei vorhanden seien. Schale, Haut, Eiweiß und Eigelb werden auch als Kupfer, Blei, Zinn und Eisen gedeutet, wobei diese Vierheit bereits die Möglichkeit zu allem weiteren in sich berge.⁸⁴⁴ Anhand von Kirchners Wörterbuch ist das philosophische Ei eine eiförmige Phiole, in der die Alchimisten den Stein der Weisen zu erzeugen strebten.⁸⁴⁵ Darüber hinaus ist das Ei auch Sinnbild der Erde insgesamt, wobei der Aufbau eines Eis mit Schale, Eihülle, Eiklar und Eigelb dem Aufbau der Erde aus Atmosphäre, Erdkruste, Erdmantel und Erdkern erstaunlich ähnlich ist.

Bei E. T. A. Hoffmann kann der Leser diese Motive ebenfalls finden, denn in der Erzählung ist die Rede von „geheimen Wissenschaften“ und vom Vermögen der „weißen, schwarzen, gelben und blauen Magie“. Die Welt als Ei wird auch direkt erwähnt, als die Damen einen dichteren Kreis um den Magus schließen und im Chor singen:

Wo ist das Land, des blauer Sonnenhimmel
Der Erde Lust in reicher Blüt entzündet?
Wo ist die Stadt, wo lustiges Getümmel
In schönster Zeit den Ernst vom Ernst entbindet?
Wo gaukeln froh der Phantasei Gestalten,
In bunter Welt, die klein zum Ei geründet?
Wo mag die Macht anmut'gen Spukes walten?

⁸⁴² Ebd., S. 114–115.

⁸⁴³ Ebd., S. 115.

⁸⁴⁴ Hans Biedermann: Lexikon der magischen Künste. Alchemie – Sterndeutung – Hexenglaube – Geheimlehren – Mantik – Zauberglaube. Wiesbaden 1998, S. 141.

⁸⁴⁵ Kirchner's Wörterbuch der philosophischen Grundbegriffe. Fünfter Auflage. Neubearbeitung v. Dr. Carl Michaëlis. Leipzig 1907. Vgl. Biedermann (1998), S. 141.

Wer ist der Ich, der aus dem Ich gebären
Das Nicht-Ich kann, die eigne Brust zerspalten,
Und schmerzlos hoch Entzücken mag bewähren?
(SW 3, S. 864.)⁸⁴⁶

Es gibt auch Hinweis auf die Kontinente – die sich nach hinduistischem Glauben im Welt-Ei befinden – und auf Persien bzw. auf Indien, als Giglio und Giacinta klar wird, dass das Urdarland und der Urdarsee kein Traum sind, und einander erkennen:

»Oh«, erwiderte Giacinta, »mein teuerster Prinz!« – Und nun umarmten sie sich aufs neue und lachten laut auf und riefen durcheinander! »dort liegt Persien – dort Indien – aber hier Bergamo – hier Frascati – unsere Reiche grenzen – nein nein, es ist ein und dasselbe Reich, in dem wir herrschen, ein mächtiges Fürstenpaar, es ist das schöne herrliche Urdarland selbst – Ha, welche Lust! – «
(SW 3, S. 908.)⁸⁴⁷

Bezüglich der Blumensymbolik ist noch erwähnenswert, dass die Namen Giglio und Giacinta sprechende Namen sind, hinter denen sich verschiedene Blumenarten verbergen.⁸⁴⁸ *Giglio* ist eigentlich *lilium* (lat.) 'Wasserlilie, Weiße Seerose' und das Wort *giacinto* bedeutet in Latein *hyacinthus* 'Hyazinthe'.⁸⁴⁹ Die Bedeutungen dieser Begriffe entsprechen also der weißen und blauen Blume, die auch in der Alchemie als Symbol gelten und aus dem Ei hervor wachsen. Die Farben Rot und Gold kommen auch immer wieder in der Erzählung vor. So zum Beispiel bei der eiförmigen Korbflasche, aus der „ein feiner rötlicher Duft“ (SW 3, S. 789.) stieg und

⁸⁴⁶ Vgl. Hier befindet sich im Text ein ironischer Hinweis auf Fichtes Ich und Nicht-Ich.

⁸⁴⁷ Vgl. Über das Ich und Nicht-Ich philosophierte auch Schelling: „Reines Seyn ist nemlich nur im Ich denkbar. Das Ich ist schlechthin gesetzt. Das Nicht-Ich aber ist entgegengesetzt dem Ich, mithin ist es seiner Urform nach reine Unmöglichkeit, d. h. schlechterdings nicht im Ich sezbar. Nun soll es aber doch im Ich gesetzt werden, und dieses Setzen des Nicht-Ichs im Ich vermittelt nun die synthesis dadurch, daß sie die Form des Nicht-Ichs selbst mit der Form des Ichs zu identifizieren d. h. das Nicht-Seyn des Nicht-Ichs durch das Seyn des Ichs zu bestimmen strebt.“ In: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Vom Ich als Princip der Philosophie oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen. In: SHKA, W 2., S. 153.

⁸⁴⁸ Diese Blumensymbolik zeigt jedoch eine gewisse Verwandtschaft mit dem philosophischen Gedanken: „Auch die Philosophie hat ihre Blüten. Das sind die Gedanken, von denen man immer nicht weiß, ob man sie schön oder witzig nennen soll.“ In: KFSA, Bd. II., S. 164, [15].

⁸⁴⁹ Bruno Migliorini – Aldo Duro: *Prontuario Etimologico. Della lingua Italiana.* Paravia Torino 1950, S. 243–244.

sich zum holden Antlitz der Prinzessin Brambilla verdichtete, und Giglio wird mit seinem „Himmelblau und Rosa“ (SW 3, S. 789.) als „hasenfüßiger Geck“ (SW 3, S. 789.) bezeichnet. Im zweiten Kapitel scheint die Prinzessin jedoch „aus dem bläulichen Duft der Weinflasche“ zu steigen, wobei die Farben weinrot und blau gleichzeitig vor Augen geführt werden. Das reiche Frauenkleid, an dessen Besatz Giacinta fleißig gearbeitet hat, ist auch „von rotem schweren Atlas“ (SW 3, S. 770.). Die große Spiegelkutsche, „die ganz Gold schien“ (SW 3, S. 781.), wurde „von acht der schönsten, mit goldenen Schabracken behängten Maultieren gezogen“ (SW 3, S. 781.).

Auch das Feuer-Motiv erscheint in der *Brambilla* sehr oft. Celionati will die Geschichte des Urdarlandes aus dem Munde seines Freundes Ruffiamonte⁸⁵⁰ hören, der ein weiser indischer Magier ist. Zusammen sind sie nach Island gefahren: „Kaum sind es ein paar hundert Jahre her, als wir gerade die Feuer von Island durchwandernd und, einem von Flut und Glut gebornen Talisman nachforschend, viel von der Quelle Urdar sprachen.“ (SW 3, S. 816.) Der Glanz der Farbenpracht, das Feuer-Motiv, die Strauße, die Dämonen und die Blumen werden in einem Bild – das in mehreren Varianten in der Erzählung noch öfters vorkommt – dargestellt.

Der Magus klappte das Buch zu; aber in dem Augenblick stieg ein feuriger Dunst aus dem silbernen Trichter, den er auf dem Kopfe trug und erfüllte den Saal mehr und mehr. Und unter harmonischem Glockengetön, Harfen- und Posaunenklang, begann sich alles zu regen und wogte durcheinander. Die Kuppel stieg auf und wurde zum heitern Himmelsbogen, die Säulen wurden zu hohen Palmbäumen, der Goldstoff fiel nieder und wurde zum bunten gleißenden Blumengrund und der große Krystallspiegel zerfloß in einen hellen herrlichen See. Der feurige Dunst, der aus dem Trichter des Magus gestiegen, hatte sich nun auch ganz verzogen und

⁸⁵⁰ Im Namen Ruffiamonte könnte sich das Wort *ruffiano* 'Kriecher, Speichellecker, Schmeichler, Kuppeler' und das Wort *monte* 'Berg, eine Menge' verstecken.

kühle balsamische Lüfte wehten durch den unabsehbaren Zauber-
garten voll der herrlichsten anmutigsten Büsche und Bäume und
Blumen. Stärker tönte die Musik, es ging ein frohes Jauchzen auf,
tausend Stimmen sangen:

Heil! hohes Heil dem schönen Urdarlande!
Gereinigt, spiegelhell erglänzt sein Bronnen,
Zerrissen sind des Dämons Kettenbande!
(SW 3, S. 905-906.)

Bei dieser Darstellung könnte man die Kuppel als Eischale, die Säulen als Hagelschnüre, den Goldstoff als Eigelb und den großen Kristallspiegel, der in einen hellen See zerfloss, als Eiklar interpretieren. Aus diesem Ur-Ei entstammen Himmel und Erde bzw. die verschiedenen Pflanzen.

Das Doppelgänger-Motiv findet man auf eine interessante Art und Weise auch in einem Kodex-Bild aus dem 15. Jahrhundert. Dem philosophischen Ei entsteigt der Doppeladler, der die weltliche und geistliche Krone trägt, ähnlich wie die gekrönten Helden im Märchen, die zwischen dem weltlichen Alltagsleben und dem geistlichen Fantasieleben hin- und herpendeln. Die Vögel und besonders die Strauße werden im Text mehrmals hervorgehoben. Auch die allegorische Geschichte über die Lotusblume und die Königin wird dem Leser mehrmals vorgeführt. Aus dem Kelch der Lotusblume erhebt sich die Königin Mystilis, die früher für eine Zeit zum Porzellanpüppchen umgewandelt worden war.

Plötzlich verstummte alles, Musik, Jauchzen, Gesang; in tiefem Schweigen schwangen der Magus Ruffiamonte und der Fürst Bastianello di Pistoja sich auf die beiden Strauße und schwammen nach der Lotusblume, die wie eine Leuchtende Insel aus der Mitte des Sees emporragte. Sie stiegen in den Kelch dieser Lotusblume und diejenigen von den um den See versammelten Leuten, welche ein gutes Auge hatten, bemerkten ganz deutlich, daß die Zauberer aus einem Kästchen eine sehr kleine, aber auch sehr artige Porzellanpuppe hervornahmen und mitten in den Kelch der Blume schoben. (SW 3, S. 906.)⁸⁵¹

Inzwischen schaute das Liebespaar, Prinz Cornelio Chiapperi und Prinzessin Brambilla, unwillkürlich in den klaren spiegelhellen See, an

⁸⁵¹ Vgl. Bei Jakob Böhme – und auch in der ägyptischen Mythologie – findet sich ebenfalls das Symbol des Kindes im Kelch der Blume.

dessen Ufer sie sich befanden, und sie „*erkannten* sich erst, schauten einander an und brachen in ein Lachen aus“ (SW 3, S. 906.)⁸⁵², genau wie König Ophiochs und Königin Liris.

Und sowie das Paar lachte, da, o des herrlichen Wunders! stieg aus dem Kelch der Lotusblume ein göttlich Frauenbild empor und wurde höher und höher, bis das Haupt in das Himmelblau ragte, während man gewahrte, wie die Füße in der tiefsten Tiefe des Sees festwurzelten. In der funkelnden Krone auf ihrem Haupte saßen der Magus und der Fürst, schauten hinab auf das Volk, das ganz ausgelassen, ganz trunken vor Entzücken jauchzte und schrie: »Es lebe unsere hohe Königin Mystilis!« während die Musik des Zaubergartens in vollen Akkorden ertönte. (SW 3, S. 906.)

Diese Bilder und die geheimnisvolle Aussage des Märchens ähneln sehr der Geschichte, die Herder der Herzogin Anna Amalie im Rahmen eines Briefes erzählt. Herder nahm zu der Zeit gerade an einer italienischen Reise teil und besuchte unterdessen auch Bamberg. Sein Italienaufenthalt dauerte von 1788 bis 1790, und beschränkte sich nur auf wenige Orte. Herders Traum von Italien bildete sich aus verschiedenen Quellen. Er kannte die einschlägige Italienliteratur, Lexikonartikel und den

⁸⁵² Vgl. Auch Bachtin schreibt über das Karnevals-lachen: „Ausgesprochen ambivalent ist auch das Karnevals-lachen. Genetisch leitet es sich von den ältesten Formen des rituellen Lachens ab. Das rituelle Lachen richtete sich auf das Höchste. Geschmäht und ausgelacht wurden die Sonne (der höchste Gott), die anderen Götter, die höchste irdische Gewalt. Damit sollten sie gezwungen werden, sich zu erneuern. Alle Formen des rituellen Lachens hingen mit Tod und Auferstehung, mit dem Zeugungsakt, mit den Symbolen der Fruchtbarkeit zusammen. [...] Diese uralte rituelle Gerichtetheit des Lachens auf das Höchste (die Gottheit und die irdische Gewalt) bestimmte die Privilegien des Lachens in der Antike und im Mittelalter. [...] Das Karnevals-lachen richtet sich ebenfalls auf das Höchste: auf die Abfolge der Gewalten und der Wahrheiten, auf den Wechsel der Weltordnungen. Das Lachen ergreift beide Pole des Wechsels, es richtet sich auf den Prozeß der Abfolge als solchen, auf die Krise. Im Akt des Karnevals-lachen vereinigen sich Tod und Wiedergeburt, Verneinung (Spott) und Bejahung (Triumph). Das ambivalente Lachen des Karnevals ist ein weltanschauliches und universelles Lachen.“ In: Bachtin (1969), S. 53–54. Vgl. „In Rom war die Parodie obligater Bestandteil sowohl des Begräbnis-lachens wie des triumphalen Lachens (beide Formen des Lachens waren natürlich Gebräuche von karnevalistischem Typ). Im Karneval wurde sehr oft und gern parodiert. Ein Beispiel sind die diversen Karnevalspaare. Die karnevalistische Parodie bildete vielfältige und in sich verschränkte Formen aus. Parodiert wurde unter verschiedenen Blickwinkeln, die sich gleichsam zu einem System von Hohlspiegeln vereinigten. Parodierende Doppelgänger fanden auch in der karnevalisierten Literatur Eingang.“ Vgl. ebd., S. 55.

Volkmann, den Reiseführer seiner Zeit.⁸⁵³ Wahrscheinlich übten auch Goethes Berichte ihre Wirkung auf ihn aus, sie führten nämlich eine rege Korrespondenz miteinander. Besonders interessant sind hinsichtlich der *Prinzessin Brambilla*, mit welchen Worten Herder über seine Erfahrungen und Erlebnisse an seine Frau schreibt: „Dabei aber, glaube ich, gewinnt, wenn ein solches Leben nicht zu lange anhält, die innere Elastizität des Geistes u. Körpers. Ich bin von guter Laune u. eine gewisse sinnliche Gleichgültigkeit ist die einzige Göttin, die mich regieret, weil doch Alles ein Traum ist u. für mich in Kurzem sein wird.“⁸⁵⁴ Im Zeichen der Traumhaftigkeit projiziert er die griechische Mythologie und Vergangenheit in die Gegenwart einer Stadt. Schon während, aber auch nach der Reise ist mehrfach vom „Traum“ die Rede, den Herder von Italien hegte und mit dem er die Realität verglich.

Nimmer, nimmer sollt ihr mir entschwinden,
Immer wird mein Herz euch wiederfinden,
Süße Träume, rein und zart und schön.
Nie wird euch mein Auge wiedersehen,
Doch ein Hauch wird lispelnd zu euch wehen:
„Ich, auch ich war in Arkadien.“⁸⁵⁵

Beim Traum-Begriff spielt die unbewusste produktive Tätigkeit des Subjekts eine Rolle, mit der die Wirklichkeit umgewandelt wird: „traum bezeichnet die tätigkeit, das product, den zustand und die kraft des geistes, durch welche vorstellungen und gedanken zustande kommen, die an wirklichkeit und wahrheit nicht gebunden sind.“⁸⁵⁶ Den Traum verstand man als Ausdruck einer „phantasievollen vorstellung“, einer Imagination und eines die „wirklichkeit überhöhenden gedankens“, einer Vision, einer Intuition und einer Idee.⁸⁵⁷ Dieses Traum-Verständnis, die den

⁸⁵³ Vgl. Gunter E. Grimm: „das Beste in der Erinnerung“. Zu Johann Gottfried Herders Italien-Bild. In: Johann Gottfried Herder. Aspekte seines Lebenswerkes. Hrsg. v. Martin Keßler und Volker Leppin. Berlin, New York, Walter de Gruyter GmbH, 2005, S. 157.

⁸⁵⁴ J. G. Herders Brief an Caroline Herder (Rom) 13. Dezember 1788. In: Johann Gottfried Herder: Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen 1788–1789. Hrsg. v. Albert Meier und Heide Hollmer. München 1988, S. 268.

⁸⁵⁵ Ebd., S. 559. Vgl. „Auch ich in Arcadien!“ In: GSW, Teil 1., S. 191. Arkadien wird auch in der *Prinzessin Brambilla* mehrmals erwähnt.

⁸⁵⁶ Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Bd. XI, 1. Abtlg., 1. Teil, Leipzig 1935. Fotomechanischer Nachdruck, Bd. 21, München 1984, Sp. 1438.

⁸⁵⁷ Ebd., Sp. 1460, 1461. Vgl. Grimm: „das Beste in der Erinnerung“, S. 172.

Traum als „product und zustand der phantasietätigkeit“⁸⁵⁸ auffasst, findet sich auch bei den Werken und der Schaffensweise E. T. A. Hoffmanns.

Anhand Herders Briefen hat Rom seine Traumerwartungen nicht erfüllt, Neapel dagegen übertroffen. In seinen Erinnerungen wird die Vergangenheit jedoch verschönert und Italien bleibt weiterhin das Traumbild des mit griechischen Gestalten und Mythen überfüllten Arkadiens. Diesen Traumcharakter betont er auch gegenüber Herzogin Anna Amalia, indem er schreibt: „die ganze Reise dünkt einem ein Traum. Mir ist sie, so sehr ich dort auf Italien geschimpft habe, ein sehr angenehmer Traum.“⁸⁵⁹ Die Bucht von Neapel erscheint als „ein einziger Anblick in der Welt“, der ihn, wenn er an ihn denke, fröhlich mache.⁸⁶⁰ Genau so, wie es im Fall Liris und Ophioch bzw. Giacinta und Giglio bei der Urdarquelle in der *Prinzessin Brambilla* passierte. Bei Herders Erinnerungsbildern ersteht Italien nicht in seiner Wirklichkeit, sondern als Verbildlichung des antiken Griechentums, als Land der Hesperiden und als Arkadien. Diese Sichtweise hat zur Folge, dass sich sein Italienbild nach seiner Rückkehr zum Klischee verdichtet. Was die Individualität der Anschauung betrifft, bleibt sein Bild in der Tradition der Stereotyp über Italien, und so bleibt ihm letztlich das Land fremd. Goethe dagegen erlebte in Italien eine „Wiedergeburt“, für ihn lag der Gewinn der Reise im künstlerischen Bereich. Für Herder besteht der persönliche Gewinn in der Bestätigung seiner Kunsttheorie vom Tastsinn, in der Entwicklung seiner Humanitätskonzeption und in der Festigung seiner Identität als Deutscher.⁸⁶¹ Hoffmanns karikiertes Italien vereinigt und zeigt beide – von Goethe und von Herder geprägten – Bilder in Beziehung zu Italien. In *Prinzessin Brambilla* erscheint das Motiv der Wiedergeburt, „aus dem tolen Wirrwarr aller Träume und Einbildungen“ (SW 3, S. 840.) ersteht das Ich „neugeboren, [...] wie der Phönix aus der Asche“ (SW 3, S. 840.); aber auch die Gedanken über die Deutschheit kommen hervor, indem im

⁸⁵⁸ Ebd., Sp. 1460.

⁸⁵⁹ Brief an Herzogin Anna Amalia vom 16. Juli 1789. In: Herder (1988), S. 522. Vgl. „Traum ist doch Alles in der Welt, u. oft ist der Traum mehr als der Genuß selbst [...]“ In: Ebd., S. 523. Vgl. „[...] und da sinn’ ich, Trotz aller Griechen, erhabne Gedanken / und da steigt, wie ein Traum, mir auch Italien auf [...]“ In: Im Brief Caroline und J. G. Herder an Herzogin Anna Amalia vom 23. Oktober 1789. In: Ebd., S. 544. Vgl. Johann Gottfried Herder: Briefe. 6. Bd. Bearbeitet v. Wilhelm Dobbek und Günther Arnold. In: J. G. Herder Briefe. Gesamtausgabe 1763–1803. Unter Leitung v. Karl-Heinz Hahn. Weimar 1981, S. 188.

⁸⁶⁰ Herder (1988), S. 535.

⁸⁶¹ Vgl. Grimm: „das Beste in der Erinnerung“, S. 177.

dritten Kapitel über den deutschen und italienischen Scherz die Rede ist. Die Fremdheit und das Gefühl des Heimischen kommt auch am Ende des Märchens vor, als zu einem jungen Mann gesagt wird: „Wahrlich, mein bester Signor, Ihr müßt Fremdling in Rom und wenig bekannt sein mit unsern Carnevalsspäßen“ (SW 3, S. 889.). Das Erkennen dieser Anders-Artigkeit spielte auch bei Herder eine bedeutende Rolle. Die Realität seiner Italienerfahrungen, wie sie sich in den unterschiedlichen Beobachtungen seiner Briefe manifestierte, verlor sich mit dem zeitlichen Abstand zunehmend. Dafür verstärkte sich die Tendenz zur Wirklichkeitsverdrängung. In der Erinnerung setzte sich der Traum von Italien an die Stelle der erlebten Wirklichkeit. So blieb am Ende und beim Rückblick kein neues Italienbild, sondern nur der alte Traum von Arkadien. In diesem Sinne könnte eventuell der Leser, der vielleicht seit eben so langem wie der König Ophioch über die Bedeutungen der auf der schwarzen Marmortafel mit goldenen Buchstaben aufgeschriebenen Worte nachdenkt, endlich entziffern: „der Gedanke zerstörte die Anschauung“. (SW 3, S. 822.).

Der Erzähler in *Prinzessin Brambilla* führt den Leser durch seine Instruktionen auch an einer anderen Textstelle beinahe irre, indem er behauptet, dass es sich bei der Geschichte von Königin Liris und König Ophioch nur um eine verwerfliche Episode handele, die „ganz aus dem Gebiet derjenigen Begebenheiten zu liegen scheint“ (SW 3, S. 816.), die er zu erzählen unternahm. Als Erklärung fügt er aber noch hinzu, dass diese scheinbar irreleitende Episode uns möglicherweise in den Kern der Hauptgeschichte leiten kann. Anhand Hoffmanns Brief an Wagner bildet diese Geschichte wirklich den Kern der Erzählung: „Daß sie mich verstehen, daß Sie wissen wo es hinaus will, nachdem Sie die Geschichte von dem Könige Ophioch und der Königin Liris gelesen, das weiß ich, aber wird es andern nicht ein toller Mischmasch scheinen?“⁸⁶²

Diese eingebettete Geschichte scheint nicht nur den Kern des Märchens zu sein, sie enthüllt und erläutert auch die rätselhafte Inschrift über den Gedanken, der die Anschauung zerstörte, wenn man nach den Begriff der Anschauung forscht und die verschiedenen Textstellen Hoffmanns nebeneinander stellt. Der Begriff *Anschauung* erscheint schon bei Meister Eckhardt mit einer religiösen Bedeutung, bezieht sich als erkenntnistheoretischer Begriff jedoch meist auf Immanuel Kant. Auch

⁸⁶² Hoffmanns Brief an Wagner 21. Mai 1820. In: BW, Bd. II., S. 254.

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling philosophierte über die Anschauung im Zusammenhang mit dem Sündenfall.⁸⁶³ Als Aufgabe der transzendentalen Philosophie bestimmt Schelling eine besondere Art der Betrachtung, die er intellektuale Anschauung nennt. Nur im Handeln dieser intellektuellen Sichtweise ist der Mensch fähig, sein Selbstbewusstsein als solches zu entdecken und zu begreifen: „Wir erwachen aus der intellektualen Anschauung, wie aus dem Zustande des Todes. Wir erwachen durch *Reflexion*, d. h. durch abgenöthigte Rückkehr zu uns selbst. Aber ohne Widerstand ist keine Rückkehr [sic], ohne *Object* keine Reflexion denkbar. Lebendig heißt die Thätigkeit, die *bloß* auf Objecte gerichtet ist, todt eine Thätigkeit, die sich in sich selbst verliert.“ (SHKA, W 3., S. 94.) Der Mensch richtet seine Tätigkeiten auf Objekte, deshalb unterscheidet er sich von leblosen Wesen. Seine Betätigung kehrt aber in sich selbst zurück, wodurch die Menschen sich auch von den Tieren unterscheiden, die bloß existieren.

Anschauung überhaupt wird als die unmittelbarste Erfahrung erklärt; der *Sache* nach ganz richtig. Aber je unmittelbarer die Erfahrung, desto näher dem Verschwinden. Auch die *sinnliche* Anschauung, so lange sie bloß dieses ist, gränzt an das Nichts. Würde ich sie *als* Anschauung fortsetzen, so würde ich aufhören, *Ich* zu sein, ich muß mich mit Macht ergreifen, um mich *selbst* aus ihrer Tiefe zu retten. Aber so lange die Anschauung auf Objecte geht, d. h. so lange sie sinnlich ist, ist keine Gefahr vorhanden, sich selbst zu verlieren. Das Ich, indem es einen Widerstand findet, ist *genöthigt*, sich ihm entgegen zu setzen, d. h. in sich selbst zurück zu kehren. Aber, wo sinnliche Anschauung aufhört, wo alles Objective verschwindet, findet nichts als unendliche Ausdehnung statt, ohne Rückkehr in sich selbst. Würde ich die intellectuelle Anschauung fortsetzen, so würde ich aufhören zu leben. Ich gienge »aus der Zeit in die Ewigkeit.« – (SHKA, W 3., S. 94–95.)

Schelling zitiert und kommentiert die Behauptung eines französischen Philosophen, nach dem die Menschen seit dem Sündenfall aufgehört hätten, die Dinge an sich anzuschauen.

⁸⁶³ Vgl. János Weiss: Schelling fordulatáról. In: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Filozófia és vallás. 1804. (ford.) Weiss János. Mariabesznyő 2012, S. 77–91.

Soll dieser Ausspruch einigen vernünftigen Sinn haben, so mußte er Sündenfall im Platonischen Sinn, als das Heraustreten aus dem absoluten Zustande, denken. Aber in diesem Fall hätte er eher umgekehrt sagen sollen, seitdem wir aufhörten, die Dinge an sich anzuschauen, sind wir gefallene Wesen. Denn, wenn das Wort: Ding an sich, einen Sinn haben soll, so kann es nur so viel heißen: als ein Etwas, das kein Object mehr für uns ist, das unser Thätigkeit keinen Widerstand mehr leistet. Nun ist es wirklich die Anschauung der objectiven Welt, die uns aus der intellectualen Selbstschauung, aus dem Zustand der Seeligkeit herausreißt. Insofern also konnte Condillac sagen: So wie die Welt aufhörte, Ding an sich für uns zu sein, so wie die idealische Realität objectiv, und die intellectuale Welt Object für uns wurde, seien wir aus jenem Zustand der Seeligkeit gefallen. –“ (SHKA, W 3., S. 95.)

Die Erkenntnis und der gefährliche Funke des Gedankens erscheinen auch im *Goldenen Topf*, in dem dieser Funke durch Phosphorus in die Lilie geworfen wurde und die ursprüngliche Einheit zerstörte. Diese von Schelling dargestellte intellektuelle Selbstschauung und die Anschauung des eigenen Ichs wirkten heilend auf König Ophioch und Königin Liris in der *Prinzessin Brambilla*. Das darin enthaltene Märchen von der Urdarquelle berichtet über eine Zeit, „die so genau auf die Urzeit folgte, wie Aschermittwoch auf Fastnachtsdienstag“, über eine Vorzeit, „als die Natur dem Menschen, ihn als ihr liebstes Schoßkind hegend und pflegend, die unmittelbare Anschauung alles Seins und mit derselben das Verständnis des höchsten Ideals, der reinsten Harmonie verstattete“. (SW 3, S. 818.) Dann ging alles aber unter „in wirren wüsten Trümmern, mit eisigen Fittigen wehte ihn der finstre furchtbare Dämon an, der ihn [König Ophioch] mit der Mutter entzweit und er sah sich von ihr im Zorn hilflos verlassen“ (SW 3, S. 840.). Die dargestellte Urzeit ist – wie auch bei Schelling – durch die Unmittelbarkeit der Anschauung und durch eine Harmonie und Einheit mit der Natur gekennzeichnet. Dieser Zustand wurde durch den Gedanken aufgelöst und – laut Bollnow – sei der Mensch dem Dualismus ausgeliefert worden. Dieser chronische Dualismus werde in der Rahmenhandlung als eine gefährliche Krankheit des Helden Giglio Fava beschrieben.⁸⁶⁴ Am Ende kehrt die rätselhafte Inschrift des Märchens zurück.

⁸⁶⁴ Otto Friedrich Bollnow: Der goldene Topf und die Naturphilosophie der Romantik. Bemerkungen zum Weltbild E. T. A. Hoffmanns. Georg Misch zum 70. Geburtstag. In: „Die Sammlung“, 6. Jg. 1951, 4. Heft, S. 203-216, hier S. 214. Vgl. Otto Friedrich Bollnow: Der

Nachdem beide, König Ophioch und Königin Liris, eine geraume Zeit hindurch die Inschrift angestarrt hatten, begannen sie stark und immer stärker zu gähnen, schlossen die Augen und sanken in einen solchen festen Todesschlaf, daß keine menschliche Kunst sie daraus zu erwecken vermochte. Man hätte sie für tot gehalten und mit den im Lande Urdargarten üblichen Zeremonien in die königliche Gruft gebracht, wären nicht leise Atemzüge, der schlagende Puls, die Farbe des Gesichts untrügliche Kennzeichen des fortdauernden Lebens gewesen. (SW 3, S. 823.)

Die Wiederherstellung der zerstörten Einheit und der verlorenen Anschauung gelingt mit der Hilfe eines Kristalls, das schon im *Goldenen Topf* eine wichtige Rolle erfüllte. Das „Prisma von schimmerndem Krystall“ (SW 3, S. 823.), das an die Schönheit der reinen Natur erinnert, wird zur Urdarquelle, die einen klaren Wasserspiegel bildet. Das Hineinschauen in diesen Spiegel bedeutete für den König Ophioch Heilung von seiner Traurigkeit und befreite die Königin Liris von ihrer leeren Lustigkeit und ständigem Lachen. Die Wirkung des Blicks in den Wasserspiegel ist ein besonderes Lachen geistiger Art, das Königspaar erhob sich nämlich, nachdem sie lange hineingeschaut hatten, „sahen einander an und – lachten, muß man nämlich den physischen Ausdruck des innigsten Wohlbehagens nicht sowohl, als der Freude, über den Sieg innerer geistiger Kraft Lachen nennen“ (SW 3, S. 824.).⁸⁶⁵ Diese Erfahrung wird als Selbsterkenntnis des Menschen dargestellt, in der er zu seinem eigenen Wesen zurückfindet, wie auch der König Ophioch und Königin Liris beinahe zur gleichen Zeit riefen: „wir lagen in öder unwirtbarer Fremde in schweren Träumen und sind erwacht in der Heimat – nun erkennen wir uns in uns selbst und sind nicht mehr verwaiste Kinder!“ (SW 3, S. 825.)⁸⁶⁶ Dieses Motiv zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit den Behauptungen Schellings, wonach man aus der intellektualen Anschauung erwacht, wie aus dem Zustande des Todes. Dieses Erwachen geschieht durch die Reflexion, durch „abgenöthigte Rückkehr des Menschen zu sich selbst“.⁸⁶⁷ Diese Gedanken werden am Ende der eingeschobenen Episode wiederholt

goldene Topf und die Naturphilosophie der Romantik. Bemerkungen zum Weltbild E. T. A. Hoffmanns. Georg Misch zum 70. Geburtstag, S. 9.

⁸⁶⁵ Vgl. Bollnow, S. 9.

⁸⁶⁶ Vgl. ebd., S. 10.

⁸⁶⁷ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: F. W. J. Schelling's Schriften. Bd. I. Landshut 1809, S. 175.

vorgeführt: „Der Gedanke zerstört die Anschauung und losgerissen von der Mutter Brust wankt in irrem Wahn, in blinder Betäubtheit der Mensch heimatlos umher, bis des Gedankens eignes Spiegelbild dem Gedanken selbst die Erkenntnis schafft, daß er *ist* und daß er in dem tiefsten reichsten Schacht, den ihm die mütterliche Königin geöffnet, als Herrscher gebietet, muß er auch als Vasall gehorchen.“ (SW 3, S. 825–826.) „Des Gedankens eigenes Spiegelbild“ schafft ihm die Erkenntnis, dass er ist. (SW 3, S. 825.) Eine mögliche Entfaltung dieser Gedanken wird von Franz Reinhold in der anschließenden Unterhaltung angeboten.

»[...] Euer Märlein schmeckt nach der Edda, nach der Voluspa, nach der Somskrit und was weiß ich, nach welchen andern alten mythischen Büchern; aber, hab' ich Euch recht verstanden, so ist die Urdarquelle, womit die Bewohner des Landes Urdargarten beglückt wurden, nichts anders, als was wir Deutschen Humor nennen, die wunderbare, aus der tiefsten Anschauung der Natur geborne Kraft des Gedankens, seinen eignen ironischen Doppeltgänger zu machen, an dessen seltsamlichen Faxen er die seinigen und – ich will das freche Wort beibehalten – die Faxen des ganzen Seins hienieden erkennt und sich daran ergetzt – Doch in der Tat, Meister Celionati, durch Euern Mythos habt ihr gezeigt, daß Ihr Euch noch auf andern Spaß versteht, als auf den Eures Carnevals; ich rechne Euch von nun an zur unsichtbaren Kirche und beuge meine Knie vor Euch, wie König Ophioch vor dem großen Magus Hermod; denn auch Ihr seid ein gewaltiger Hexenmeister.« (SW 3, S. 826.)⁸⁶⁸

Laut Bollnow wird der Humor hier als die Fähigkeit verstanden, „das Sein in der »verkehrten« Widerspiegelung zu erblicken und so den Abstand zu gewinnen, der das Zufällige – denn das heißt doch wohl »die Faxen« – in seiner Zufälligkeit erkennt und damit den Blick für das Wesenhafte freimacht“.⁸⁶⁹ Der Humor gewinne daher für Hoffmann ein geradezu metaphysisches Wesen – diese Rolle erfülle im *Goldenen Topf* die Liebe – und das Theater, im weiteren Sinne also die Kunst, werde zur Urdarquelle, in dessen Spiegelbild das tiefere Wesen der Welt erkennbar wird.⁸⁷⁰ Wenn aber die Kunst als Spiegel funktioniert und ein Abbild über die Welt bietet, indem sie den Leser auf das Wesentliche aufmerksam

⁸⁶⁸ Vgl. Bollnow, S. 10.

⁸⁶⁹ Ebd.

⁸⁷⁰ Ebd.

macht, lohnt es sich auch tiefer zu graben. Unter den Schriften wird vor allem die Heilige Schrift als Spiegel bezeichnet, eben an der Stelle, wo die Bibel über die Liebe spricht: „Denn wir sehen jetzt mittels eines Spiegels, undeutlich, dann aber von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenne ich stückweise, dann aber werde ich erkennen, wie auch ich erkannt worden bin.“⁸⁷¹ An einer anderen Textstelle wird das Wort Gottes und das vollkommene Gesetz als ein Spiegel der Freiheit vorgeführt.

Seid aber Täter des Wortes und nicht allein Hörer, die sich selbst betrügen. Denn wenn jemand ein Hörer des Wortes ist und nicht ein Täter, der gleicht einem Mann, der sein natürliches Angesicht in einem Spiegel betrachtet. Denn er hat sich selbst betrachtet und ist weggegangen, und er hat sogleich vergessen, wie er beschaffen war. Wer aber in das vollkommene Gesetz, das der Freiheit, nahe hineinschaut und darin bleibt, indem er nicht vergesslicher Hörer, sondern ein Täter des Werkes ist, der wird glücklich sein in seinem Tun.⁸⁷²

Durch den Blick in den Spiegel der Bibel, aus der die romantischen Philosophen den Ausgangspunkt ihrer Philosophie geschöpft haben, hätten die Romantiker eine Widerspiegelung, eine Reflexion auf ihre Gedanken bekommen und sich von der Verkehrtheit ihrer Gedankenwelt und ihrer Welt ein Bild machen können. Aber – schreibt Hoffmann in seinem Märchen – viele „fanden das Wasser gemein“, so „wie manche Philosophen das Hineinschauen in den Wasserspiegel gänzlich widerrieten, weil der Mensch wenn er sich und die Welt verkehrt erblicke, leicht schwindlig werde“. (SW 3, S. 825.) „Es gab sogar einige von der gebildetesten Klasse des Reichs“ (SW 3, S. 825.), welche schon die Existenz dieser Quelle und dieses Spiegels leugneten. Mit dieser Selbstreflexion auf die Romantik könnte das Märchen *Prinzessin Brambilla* wirklich die Funktion der Urdarquelle erfüllen.

Herder formuliert ähnliche Gedanken über Traum- und Spiegelbilder wie Hoffmann im Gedicht *Der Traum von Salerno*. Im Folgenden werden mehrere Zeilen des Gedichts zitiert und das zeigt auch, dass das Thema des Traums, des tiefen Erkennens und das Motiv der Nadel, des Tanzes und der Blume, aus deren Kelchen Knaben und Frauen springen, bzw.

⁸⁷¹ I. Korinther 13: 12

⁸⁷² Jakobus 1: 22–25.

die Vorliebe, nach Gemälden zu dichten und dies alles mit Rom in Verbindung zu bringen, zu der Zeit sehr beliebt war. Außerdem wurden die chiffrierten Andeutungen von den eigenen Zeitgenossen – wie zum Beispiel bei Hoffmanns Freund Wagner – verstanden.

Der Traum von Salerno

In ein öden Bettes Raum
träumt' ich den schönsten Wundertraum. [...]
Ich streckte schüchtern meine Hand,
die eine weiße Blume fand;
Aus ihrem Kelche sprang ein Knabe,
o daß ich ihn nicht vor mir habe! [...]
Es war ein kleiner Silberpfeil,
geschärft wie eine Nadel. – »Heil
und Glück«, sprach er, »mit diesem Pfeile!
Trag' ihn an Deiner Brust.« – »Verweile«,
rief ich ihm nach; er war nicht mehr:
verschwunden waren um mich her:
die schönen Knaben. [...] – Und ich sah
beschämt hernieder; siehe da!
Da war, was ich bisher ein Haupt
des Silberpfeils zu sein geglaubt,
mein eigen Bild. [...]
und denkt – vom holden Göttersohne
empfang ich – eine Königskrone.
Der Traum verflog in seine Fern'
und ich erwachte in Salern.

Auslegung des Traumes.

Kennst Du den Knaben nicht, den Du heut im Traume gesehen,
Der aus Wellen des Meeres und aus dem Busen Dir stieg? [...]
»Ach, Du kennest mich wohl!« sprach er Dir selber, und wandelt
plötzlich des Pfeiles Haupt, um in Dein eigenes Bild,
Dem er die Krone reichte. – Sei hold dem lieblichen Knaben,
Der Dir in Träumen zeigt, was er Dir wachend gedenkt.⁸⁷³

Neben Salerno, Rom und Neapel hatte noch eine Stadt in Italien zu dieser Zeit einen guten Ruf: Pompeji. Auch Herder erwähnte die Stadt in seinen

⁸⁷³ Herders Brief an Herzogin Anna Amalia [Neapel] 12. Febr. 89. In: Herder (1988), S. 338–340.

Briefen: „Ich bin in den Grotten des alten Kraters, der Solfatara gewesen, u. habe auf der andern Seite, unter den Kostbarkeiten des alten Herkulans, und in Pompeii umhergewandelt; jetzt ist uns Pästum noch übrig, wohin wir morgen gehen; alsdenn schöne Parthenope, lebe wohl!“⁸⁷⁴ Herkulaneum und Pompeji werden bei ihm dem großgriechischen Traum subsumiert.⁸⁷⁵ Die Wiederentdeckung der antiken Wandmalerei durch die in Pompeji ab 1748 betriebenen Ausgrabungen war aber nicht nur für ihn, sondern auch für seine gelehrten Zeitgenossen eine Sensation. Als dann Anfang des 19. Jahrhunderts umfangreiche Stichwerke erschienen, die die Wanddekorationen auch in Farb lithographien vorstellten, erregten die fremdartigen und unglaublich farbintensiven Malereien auch das Interesse einer breiteren Öffentlichkeit. Die Mode, Wandmalereien „in pompejanischem Stil“ zum Schmuck zeitgenössischer Repräsentationsräume einzusetzen, griff immer weiter um sich.⁸⁷⁶ Solche antikisierende Wanddekorationen verwendete schon Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff in Schloss Wörlitz (erbaut 1769–1773), später Karl Friedrich Schinkel im Berliner Schloss und im Schloss Bellevue sowie Leo von Klenze im Schloss Ismaning, im Maxpalais und im Königsbau der Münchner Residenz. Selbst Kaffeehäuser konnten sich mit pompejanischen Wandmalereien schmücken, wie beispielsweise das noble Café Tambosi am Münchner Hofgarten.⁸⁷⁷ Zu den antikenbegeisterten Reisenden, die Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts nach Italien pilgerten, gehörten neben den genannten Architekten auch

⁸⁷⁴ Herders Brief an Luise von Diede [Neapel] 10. Febr. 1789. In: Herder (1988), S. 336. Vgl. „Wir kommen eben aus Pompeji u. haben zugleich nebst einer Maccaroni-Fabrik die Herkulanischen Gemälde durchsehen, an einem sehr schönen, reizenden Tage. Luft, Himmel, Berge, Meer u. Erde sind ein Zauberanblick, in den man wie versunken ist, so daß man darüber kein Wort hat. O eine Gegend! Man fährt mitten im Winter durch Gärten Adonis u. wird von dem holden Traum trunken. Lange indessen könnte ichs hier nicht aushalten in dem Zustande, worin ich bin; meine einsame Seele wiegt sich zuletzt in den Wellen des Meers zum Abgrunde oder in die Ferne traurig, traurig. Ehegestern fuhr ich allein um den Pansilipp herum wie hinein in die Abendröte u. kam so sanft-traurig wieder, daß ich 3. Stunden hernach wie stumm war. [...] O wie ist die Natur hier groß u. schön! [...] Lebe wohl, Engel, u. denke an Deinen einsamen Ulyßes am Ufer des Meers freundlich. Alle guten Geister sein mit Dir; meine Sehnsucht sendet sie Dir über Meer u. Berge zu, u. ziehet Dich oft her in meinen Gedanken.“ Herders Brief an Caroline Herder [Neapel] 19. Jan. 89. In: Herder (1988), S. 310–312.

⁸⁷⁵ Vgl. Grimm: „das Beste in Erinnerung“, S. 21.

⁸⁷⁶ Das Pompejanum in Aschaffenburg. Bearbeitet von Werner Helmberger und Raimund Wünsche. München 2006, S. 30.

⁸⁷⁷ Ebd.

Johann Joachim Winkelmann und der bayerische Kornprinz und spätere König Ludwig I.⁸⁷⁸ Prominente Besucher Pompejis in der Frühzeit der Ausgrabungen waren unter anderem Johann Wolfgang Goethe und Wolfgang Amadeus Mozart. Mozart verwendete in seiner Oper *Die Zauberflöte* anhand der Ausgestaltung des Isistempels in Pompeji, der dann auch das Bühnenbild inspirierte, Vorstellungen vom Freimaurerkult und vom Isis-Kult.⁸⁷⁹ Die Grabungsarbeiten in Pompeji fanden erst mit einiger Verzögerung ihren Niederschlag in der Literatur. Einer der Ersten derer, die sich des Stoffes annahmen, war 1796 Friedrich Schiller mit seiner Elegie *Pompeji und Herculanium*. Die Stadt wird hier als ein einzigartiges weites Theater dargestellt, und die schwebende und flüchtige Art der Darstellung wird auch hervorgehoben.

Griechen! Römer! O kommt! O seht, das alte Pompeji
 Findet sich wieder, aufs neu bauet sich Herkules Stadt.
 Giebel an Giebel steigt, der räumige Portikus öffnet
 Seine Hallen, o eilt ihn zu beleben herbei!
 Aufgetan ist das weite Theater, es stürze durch seine
 Sieben Mündungen sich flutend die Menge herein. [...]
 Frisch noch erglänzt die Wand von heiter brennenden Farben,
 Wo ist der Künstler? Er warf eben den Pinsel hinweg.
 Schwellender Früchte voll und lieblich geordneter Blumen
 Fasset der muntre Feston reizende Bildungen ein.
 Mit beladenem Korb schlüpft hier ein Amor vorüber,
 Emsige Genien dort keltern den purpurnen Wein,
 Hoch auf springt die Bacchantin im Tanz, dort ruhet sie schlummernd,
 Und der lauschende Faun hat sich nicht satt noch gesehn.
 Flüchtig tummelt sie hier den raschen Kentauren, auf Einem
 Knie nur schwebend, und treibt frisch mit dem Thyrsus ihn an.
 (SWB, S. 166–167.)

Bei Schiller, aber auch bei Johann Jakob Jägle in seiner Elegie *Pompeji* (1797) und bei Johann Isaak Gerning in seiner Ode *Pompeji* (1802) waren die Ausgrabungen in Pompeji und im Herculaneum ein Symbol für die Wiederbelebung der griechisch-römischen Antike. Der bayerische Kornprinz und spätere König Ludwig I. wollte jedoch ein ganzes römisches

⁸⁷⁸ Vgl. ebd., S. 30–31.

⁸⁷⁹ Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis Sim City. Hrsg. v. Andreas Böhn u. Christine Mielke. Bielefeld 2007, S. 245. Vgl. Jans-Arne Dickmann: Pompeji. Archäologie und Geschichte. München 2010, S. 46.

Wohnhaus auf deutschem Boden nachbilden, und zwar als ein nach dem aktuellen Stand der Wissenschaft hergestelltes Anschauungsobjekt. Das nach seinen Wandgemälden „Haus des Castor und Pollux“ benannte Stadthaus in Pompeji gab das Vorbild für den späteren Grundriss des Pompejanums in Aschaffenburg.⁸⁸⁰

Die Wandgemälde sind insofern interessant, als dass sie sich der Schaffensweise Hoffmanns und Thieles leicht anpassen lassen. Bei der Pompejanischen Wandmalerei unterscheidet man nämlich vier Stile, die bestimmte Systeme der Wanddekoration definieren. Ab 41–79 n. Chr. spricht man über einen Fantasiestil. Die Wand wird in dieser Zeit dezentralisiert: Gemalt wird in der Mittelzone eine harmonische Verteilung großer, aneinandergereihter Tücher bzw. Teppiche mit textilen Mustern an den Rändern – gemäß dem hellenistischen Brauch, echte Bilderteppiche aufzuhängen. In der Mitte der Teppiche finden sich kleine Bildchen oder schwebende Figuren. Zwischen den Teppichen erscheinen Durchblicke auf leuchtende Architekturgebilde. Bei dem Durchblick handelt es sich um eine künstliche Welt, die der realen Welt gegenübergestellt wird. Dies gilt auch für die Oberzone, in der Girlanden die phantastischen Architekturgebilde verbinden. Auf den Girlanden befinden sich bunte Vögel, Tiere, mythische, allegorische Gestalten und andere Wesen. Das Bild als Ganzes ist durch eine vielseitige Elastizität gekennzeichnet. In seinem Märchen lässt Hoffmann auf ähnliche Weise die scheinbare Realität durchschimmern. Bei seinen fantastischen und belebten Bildern, die bei dem Leser eine bunte imaginäre Welt hervorrufen, erscheinen ebensolche Motive und parallele Darstellungen, wie man sie bei den Wandmalereien beobachten kann. Die bunten Vögel, die Blumenmotive könnten auch einem Wandgemälde in Pompeji entstammen. Die Strauße, die symmetrisch zu beiden Seiten des Magus Hermod – der eigentlich der böse Dämon Thypon ist – stehen, lassen sich auch mit der Symmetrie der Darstellungsweise der Wandverzierungen vereinbaren. Das Teppich- und Draperienmotiv kommt bei diesen Ekphrasen erstaunlicherweise auch immer wieder hervor.

⁸⁸⁰ Auf einer Federzeichnung werden Hoffmann und Hippel als Castor und Pollux dargestellt. In: Klaus Günzel: E. T. A. Hoffmann. Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten. West-Berlin 1979, S. 45.

Giglio befand sich in einem mächtigen Saal, dessen Wände mit purpurgesprenkeltem Marmor bekleidet waren und aus dessen hoher Kuppel sich eine Ampel hinabsenkte, deren strahlendes Feuer alles mit glühendem Gold übergoß. Im Hintergrunde bildete eine reiche Draperie von Goldstoff einen Thronhimmel, unter dem auf einer Erhöhung von fünf Stufen ein vergoldeter Armsessel mit bunten Teppichen stand. Auf demselben saß jener kleine alte Mann mit langem weißen Bart [...]. So wie damals, [...] las er, [...] in einem großen Buche, das aufgeschlagen vor ihm auf dem Rücken eines knieenden Mohren lag. An beiden Seiten standen die Strauße wie mächtige Trabanten und schlugen, einer um den andern, dem Alten, wenn er die Seite vollendet, mit den Schnäbeln das Blatt um.

Rings umher im geschlossenen Halbkreis saßen wohl an hundert Damen so wunderbar schön, wie Feen und eben so reich und herrlich gekleidet, wie diese bekanntlich einhergehen. Alle machten sehr emsig Filet. In der Mitte des Halbkreises, vor dem Alten, standen auf einem kleinen Altar von Porphyrt, in der Stellung in tiefen Schlaf Versunkener, zwei kleine seltsame Püppchen mit Königskronen auf dem Haupte. (SW 3, S. 856.)

Hoffmann hätte das auch von Goethes *Italienischer Reise* übernehmen können, im Kapitel *Auszüge aus einem Reise-Journal* (1788/89) schreibt dieser nämlich über die Arabesken und Wandmalerei in den Häusern des ausgegrabenen Pompejis.

Alle Wände sind glatt und sorgfältig abgetüncht, alle sind gemahlt; auf einer Wand von mäßiger Höhe und Breite findet man in der Mitte ein Bildchen angebracht, das meistens einen mythologischen Gegenstand vorstellt. Es ist oft nur zwischen zwey und drey Fuß lang und proportionirlich hoch, und hat als Kunstwerck mehr oder weniger Verdienst. Die übrige Wand ist in Einer Farbe abgetüncht; die Einfassung derselben bestehet aus so genannten Arabesken. Stäbgen, Schnirkel, Bänder, aus denen hie und da eine Blume oder sonst ein lebendiges Wesen hervorblickt, alles ist meistentheils sehr leicht gehalten, und alle diese Zierathen, scheint es, sollen nur die einfarbige Wand freundlicher machen: und indem sich ihre leichten Züge gegen das Mittelstück bewegen, dasselbe mit dem ganzen in eine Harmonie bringen. [...] Die meisten dieser Stücke sind nunmehr aus den Wänden heraus gehoben

und nach Portici gebracht, die Wände mit ihren Farben und Zierathen stehen noch meistentheils freyer Luft ausgesetzt und müssen nach und nach zu Grunde gehen. (GSW, Teil 2., S. 877–878.)⁸⁸¹

Die oben erwähnten Ähnlichkeiten zwischen der Motivverwendung Hoffmanns und dem pompejanischen Stilmittel, das für ihn anhand der Lektüre der *Italienischen Reise* Goethes bzw. durch die Bekanntschaft mit Schinkels Darstellungsweise bekannt war, lassen darauf schließen, dass Hoffmann diese künstlerischen Vorbilder, wie auch die Thieleschen Kupferstiche ganz bewusst als Inspirationsquelle verwendete. Das mythologische Milieu der Wandmalerei passt auch zur Aussage und zu den Mythen des Märchens, denn die tanzenden Personen erscheinen als gekrönte mythologische Wesen. Und wenn die Einleitung des Römischen Carnevals als direkte Aufforderung für Hoffmann gelten könnte, dann waren die folgenden Sätze für die Zusammenarbeit mit Thiele ein Anstoß: „Wie wünschenswerth wäre es daß man nur einige solche Wände im Zusammenhang, wie man solche gefunden, in Kupfer mitgetheilt hätte; so würde das, was ich hier sage, einem jeden sogleich in die Augen fallen.“ (GSW, Teil 2., S. 878.)

4. 6. Zusammenprall verschiedener Künste und Medien

Hoffmanns Programm einer intermedialen Poetik findet sich im Aufsatz *Jacques Callot* in seinen *Fantasiestücke in Callots Manier*. Dieser Aufsatz lässt sich als poetologische Vorrede der Fantasiestücke und des gesamten literarischen Œuvres Hoffmanns deuten.⁸⁸² Das Bildmaterial, das dem Text als Quelle beigegeben ist, kann als Propagierung der *commedia dell'arte* verstanden werden, da viele ihrer Figuren sich im *Balli di*

⁸⁸¹ Vgl. „Alle Balkone, alle Fenster werden nach und nach mit Teppichen behängt, auf den Pflastererhöhungen zu beiden Seiten der Straße werden Stühle herausgesetzt, die geringern Hausbewohner, alle Kinder sind auf der Straße, die nun aufhört eine Straße zu sein; sie gleicht vielmehr einem großen Festsaal, einer ungeheuren ausgeschmückten Galerie. Denn wie alle Fenster mit Teppichen behängt sind, so stehen auch alle Gerüste mit alten gewirkten Tapeten beschlagen; die vielen Stühle vermehren den Begriff von Zimmer, und der freundliche Himmel erinnert selten, daß man ohne Dach sei. So scheint die Straße nach und nach immer wohnbarer. Indem man aus dem Hause tritt, glaubt man nicht im Freien und unter Fremden, sondern in einem Saale unter Bekannten zu sein.“ In: GSW, Teil 2., S. 524–525.

⁸⁸² Schmidt (2003), S. 88.

Sfessania-Zyklus wiederfinden. Hoffmann ließ nach den acht aus dem *Balli* ausgewählten Bildern von Carl Friedrich Thiele Kupferstiche anfertigen. Die Änderungen sind in der Forschung detailliert beschrieben und diskutiert worden. Hier möchte ich nur darauf hinweisen, dass Thiele seitenverkehrte Nachbildungen der Callotschen Kupferstiche herstellte. Die Spiegelverkehrung wäre jedoch beim Nachstechen einer Vorlage nicht zwingend. Anhand der Überlegungen ist es möglich, dass die Thielesche Umkehrung Callots die reflexive Struktur des Märchens und den Spiegelmythos des Urdarsees symbolisiert und illustriert.⁸⁸³ Auch die weiteren Veränderungen sind bedeutungsvoll. Thiele bildete nur die Hauptfiguren ab, ließ den bei Callot detailliert gezeichneten Hintergrund und die Beschriftung weg und stellte das dargestellte Paar auf eine ovale Fläche. Die Aufmerksamkeit wird dadurch auf die Haupthelden gelenkt, und die Figuren werden aus dem Leben hinaus auf eine Bühne gestellt. Diese Bühne ähnelt der im *Capriccio* immer wieder erwähnten, kleinen, „zum Ei geründeten“ Bühne. (SW 3, S. 904.) Die Abweichungen von den Callotschen Stichen scheinen in Bezug auf den Text bewusst und willkürlich zu sein.⁸⁸⁴

Die acht Thieleschen Abbildungen können auf eine bestimmte Szene der Geschichte bezogen werden. Der fiktive Herausgeber der *Prinzessin Brambilla* betont jedoch, dass nicht der Text illustriert werde. Die Callotschen Stiche müssten als solche Quelle angesehen werden, die den Text hervorbringen. Der Text wird dadurch zur Illustration der vorgegebenen Bildquelle avanciert. Natürlich ist diese Konstruktion und diese Bestimmung des Text-Bild-Verhältnisses als Ursprung des *Capriccios* eine fingierte. Callot erzählt keinesfalls eine Geschichte in Bildern, überdies handelt es sich beim *Balli* um einen Zyklus von vierundzwanzig Stichen. Hoffmann spielt ironisch mit der Ursprungskategorie, indem er auf den Schöpfer der Bilder als Instanz hinweist und im Untertitel vorgibt, „Ein *Capriccio* nach Jakob Callot“ zu sein, folgt aber nicht der Vorgabe *ut pictura poesis*. Die Bildbeschreibungen, die immer wieder auf die Stiche Bezug nehmen, sind mit diesen gar nicht identisch.⁸⁸⁵

⁸⁸³ Claudia Liebrand: Aporie des Kunstmythos. Die Texte E. T. A. Hoffmanns. Freiburg im Breisgau, 1996., S. 271–272.

⁸⁸⁴ Ebd., S. 272.

⁸⁸⁵ Liebrand (1996), S. 274.

Hoffmann geht mit dem Ursprung und mit den Quellen sogar noch weiter, indem in einer Leseradresse formuliert wird: „In dem höchst merkwürdigen Originalcapriccio, dem der Erzähler genau nacharbeitet, befindet sich hier eine Lücke“. (SW 3, S. 876–877.) Mit diesem Satz wird der intermediale Raum der Text-Bild-Beziehung durch einen imaginären intertextuellen erweitert. Dem Leser wird vorgegeben, dass das Märchen einem Original nachgeschrieben ist. Neben dem Text-Text und Text-Bild-Verhältnis wird sogar noch ein Bezug zwischen Text und Musik eröffnet. In der Leseranrede heißt es nämlich weiter: „Um musikalisch zu reden, fehlt der Übergang von einer Tonart zur andern, so daß der neue Akkord ohne alle gehörige Vorbereitung losschlägt. Ja man könnte sagen, das Capriccio bräche ab mit einer unaufgelösten Dissonanz“. (SW 3, S. 877.) Der Herausgeber bittet auch im Vorwort, „die Basis des Ganzen, nämlich Callot’s fantastisch karikierte Blätter nicht aus dem Auge zu verlieren und auch daran zu denken, was der Musiker etwa von einem Capriccio zu verlangen mag“ (SW 3, S. 769.). Das Capriccio ist eine anti-mimetische, manieristische Gattung und inszeniert ein Spiel mit Ideen und Einfällen. Die musikalische Struktur und die verschlungene, kapriziöse Durchführung der Geschichte in der *Prinzessin Brambilla* lassen sich also anhand der Gattung erklären.

Neben der Musik findet sich im Text und in den Bildquellen auch Tanz abgebildet. Die Stiche zeigen die Tanzszenen Giglios mit seinen Doppeltänzern und mit Giacinta, bzw. Brambilla auf einer ovalen Rundung, die als Bühne auch das Theater in das intermediale Spiel hineinbringt. Das Theater erscheint sehr oft als ein Symbol und ein Abbild des realen Lebens und des Alltags. In Bonaventuras *Nachtwachen* wird das Theater als ein groteskes Abbild der ganzen Welt dargestellt, in der die Figur des Hanswursts zum Direktor der Marionetten avanciert. Eine ähnliche Parallelität lässt sich auch im Drama *Die Tragödie des Menschen* von Imre Madách entdecken, in dem bei der Londoner Szene durch ein Puppentheater dem Drama und der ganzen Geschichte der Menschheit ein Spiegel vorgehalten wird. Die Schrift *Über das Marionettentheater* von Heinrich von Kleist stellt die Marionettenfigur als Muster vor den Menschen und endet mit der paradoxen Behauptung, dass die unbewussten Marionetten, die über keine Vernunft verfügen, hinsichtlich ihrer Grazie Gott gleich wären. In diesem Essay rühmt Kleist die Grazie des Gliedermanns, dessen Gestalt durch den Schwerpunkt in seinem Inneren zu richten ist. Im

Dialog zwischen dem in der ersten Person Singular redenden Erzähler und Herrn C..., dem ersten Tänzer der Oper, geht es um die Frage, warum der mit Vernunft versehene Mensch der natürlichen Grazie unfähig ist, während die von Maschinisten bewegten Puppen sich nie zieren.⁸⁸⁶ „Jede Bewegung, sagte er, hätte einen Schwerpunkt; es wäre genug, diesen, in dem Innern der Figur, zu regieren; die Glieder, welche nichts als Pendel wären, folgten, ohne irgend ein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst.“ (DKV 3, S. 556.) Diese Bewegung wäre nach der Meinung von Herrn C... aus mechanischer Hinsicht sehr einfach, da die durch die Fäden wackelnden Glieder eine gerade oder elliptische Bewegung leisten. „Dagegen wäre diese Linie wieder, von einer andern Seite, etwas sehr Geheimnisvolles. Denn sie wäre nichts anders, als der *Weg der Seele des Tänzers*; und er zweifle, daß sie anders gefunden werden könne, als dadurch, daß sich der Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette versetzt, d. h. mit andern Worten, *tanzt*.“ (DKV 3, S. 557.) Im Falle der Marionetten findet der Maschinist, vermittelt des Drahten oder des Fadens keinen anderen Punkt, nur die naturgemäße Anordnung der Schwerpunkte, den geraden Weg zwischen der Seele und der Bewegung. Bei den Menschen sind jedoch diese Linie und dieser Weg gebrochen, denn in der natürlichen Grazie des Menschen richtet das Bewusstsein Unordnung an. (DKV 3, S. 559–560.) Seitdem der Mensch vom Baum der Erkenntnis gegessen hat, hat er das Paradies und die Grazie verloren, weil die Reflexion und das Bewusstsein seine Schuldlosigkeit stahl, ihn einfalllos machte und seine Grazie und seine Anmut zerstörte. An ihre Stelle traten fatale Bewegungsstörungen und Affektation. „Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist.“ (DKV 3, S. 559.) Nur nach der Begegnung mit dem Unendlichen kann die Erkenntnis die verlorene Harmonie wiedererlangen, und beim unendlichen Bewusstsein erscheint erneut die Grazie, die auch im bewusstlosen Zustand anwesend war.

E. T. A. Hoffmann kannte das Essay von Kleist, dessen Gedanken sich unter anderem auch im *Sandmann* und in der *Prinzessin Brambilla* widerspiegeln. Die seelenlose Puppe Olympia kann aus der Perspektive eines

⁸⁸⁶ Vgl. Horváth, Géza: Heinrich von Kleist világa, avagy a tudat zsákutcája. In: Horváth Géza: A tudat zsákutcája. Tanulmányok az újabb kori német irodalomról. Budapest 2007, S. 55–70.

Fernrohrs mit Grazie erfüllt werden und erscheint so lebendig, dass sie sogar fähig ist, Liebesbegierde in ihrem Beobachter zu erwecken. Hier näherte sich Hoffmann dem Motiv des Puppenaspekts vonseiten des Unheimlichen und der Psychologie, als er die Liebe Nathanel's zu diesen Automaten aus einem Kindheitstrauma herleitete. Mit der erzählerischen Umsetzung der Wahrnehmung der Wirklichkeit werden die Unsicherheit und die Unmöglichkeit der Realitätserkenntnis an den Leser vermittelt. Die nächsten Textteile treten auch in einen Dialog mit dem Kleistschen Essay: „Schon die Verbindung des Menschen mit toten das Menschliche in Bildung und Bewegung nachäffenden Figuren zu gleichem Tun und Treiben hat für mich etwas drückendes, unheimliches, ja entsetzliches. Ich kann mir es denken, daß es möglich sein müßte, Figuren vermöge eines im Innern verborgenen Getriebes gar künstlich und behende tanzen zu lassen, auch müßten diese mit Menschen gemeinschaftlich einen Tanz aufführen und sich in allerlei Touren wenden und drehen, so daß der lebendige Tänzer die tote hölzerne Tänzerin faßte und sich mit ihr schwenkte [...]“ (SW 4, S. 418.) Dieser Anblick erfüllt den Menschen aber mit einem inneren Grauen.

Im Falle der *Prinzessin Brambilla* werden die Helden auch als Puppen dargestellt, die hüpfend tanzen und wirbeln, während sie ihr eigenes Ich immer wieder verlieren und neu finden. Auf der Ebene des Textes bleibt Hoffmann dem Rhythmus des Tanzes und dem Begriff *Capriccio* im Untertitel gegenüber treu, indem er der Erzählung eine tanzende, schwindelig machende und der Bewegung nach Noten ähnelnde Narration verleiht. Capriccio als musikalischer Ausdruck bedeutet eine ungebundene, polyphone Form der Instrumentalmusik, die im Allgemeinen durch einen spielerischen Charakter gekennzeichnet ist, der sich nicht an den traditionellen musikalischen Formen orientiert. In diesem Geist komponierten unter anderem Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Niccolò Paganini, Pjotr Tschairowski, Richard Strauss, Friedrich Händel und Johannes Brahms ihre Capriccio. Hoffmann macht seinen Leser im Vorwort darauf aufmerksam, dass im Text nie außer Acht gelassen wird, was von einem Capriccio verlangt ist. Diese Kapriziösität und die bewusste und fantasievolle Entwendung der Normen ist nicht nur bei der Textkonstruktion zu beobachten, sondern auch bei der Handlungsweise und den Charakterzügen der Figuren, sogar in deren träumerischen Tänzen und Bewegungen. Der hüpfende Tanz der Protagonisten bringt auch den mit

dem *capriccio* etymologisch verwandten Begriff *capra* ('Ziege') ins Spiel, der die sprunghafte Bewegung des Tieres wachruft.

Die Tänzer Hoffmanns verstecken sich hinter ihren Masken, wodurch sie einerseits den ganzgestaltigen Puppen ähnlich werden, andererseits ziehen sie sich eine neue Identität an, indem sie ihr wahres Ich ablegen. Der Tanz erscheint gleichzeitig als eine Steigerung und unendliche Verschönerung der Grazie. Als eine Folge der Bewegung des Leibes vernichtet sich die tanzende Person in der Mitte der größten Freude, damit sie einen solchen ungebundenen Tanz realisieren kann, in dem der Tänzer als ein Vermittler einer höheren Kunst erscheint, dabei die Grenze der Realität und Fantasie zerstörend. In der *Prinzessin Brambilla* fordert die Dame mit dem Tamburin in der Hand Giglio auf, und versteift mit dieser Bewegung das Ganze selbst zu einer bildhaften Komposition. Die die Tanzenden umgebenden sprachlichen Begriffe binden den Körper von den Worten los, denn unmittelbar nach dem Tanz von Celionati erscheint die Dame nicht als eine Prinzessin, sondern als eine alltägliche Dienerin. Die Beschleunigung des Tanzes, der sich strömend und wirbelnd krümmt, wird auch „sichtbar“ auf der verbalen Ebene, und statt des Tanzes wird eher die Freude am Tanz dargestellt. Der Tanz wird zum Rausch, und die Tänzerfiguren reden auf eine Art und Weise über ihren Tanz, als ob sie die Bewegungen und die Worte von sich selbst entfernen wollten.⁸⁸⁷

Drehe dich, drehe dich stärker, wirble rastlos fort, lustiger, toller Tanz! – Ha wie so blitzesschnell alles vorüberfliehet! Keine Ruhe, kein Halt! – Mannichfache bunte Gestalten knistern auf, wie sprühende Funken eines Feuerwerks und verschwinden in die schwarze Nacht hinein. – Die Lust jagt nach der Lust und kann sie nicht erfassen, und darin besteht ja eben wieder die Lust. – Nichts ist langweiliger, als festgewurzelt in den Boden jedem Blick, jedem Wort Rede stehen zu müssen! [...] Wo bleibt aber auch überhaupt der Verstand, wenn die Strudel wilder Lust ihn fortreißen? Bald zu schwer zerreißt er die Fäden und versinkt in den Abgrund; bald zu leicht fliehet er mit auf in den dunstigen Himmelskreis. Es ist nicht möglich, im Tanz einen recht verständigen Verstand zu behaupten; darum wollen wir ihn lieber, so lange unsere Touren, unsere Pas fort dauern, ganz aufgeben. (SW 3, S. 870.)

⁸⁸⁷ Tomasz Małyszczek: Wassermaler und Hungerkünstler. Kunst als Ding und Körper in der Literatur. Berlin 2010, S. 201.

Der Tanz Giglios zeigt keine Übereinstimmung mit Schillers Konzeption⁸⁸⁸ bezüglich des Tanzes, denn sein Tanz bringt weder Selbstbeherrschung zum Ausdruck noch passt er sich einem durch eine Choreografie koordiniertes System an, sondern zeichnet sich durch eine Extase aus. Giglio gerät außer sich selbst, während er tanzt, und wird vom pausenlosen Wirbeln und Drehen mitgerissen. Sein Tanz ist ein Zeichen seines seelischen Zustands, beziehungsweise ein Abbild seiner Identitätskrise, in der sich Innen und Außen, die Grenze zwischen dem Ich und der Welt außerhalb des Ichs verwischen, Inhalt und Form werden letztendlich identisch.⁸⁸⁹ Nicht nur während des Tanzes erscheint Giglio als eine Marionette mit zerrissenen Fäden des Verstandes, sondern auch während seines Theaterauftritts. Trotz seines Eifers, der sich darauf richtet, das Publikum zu beeindrucken und zu blenden, erweckt sein Spiel den Eindruck einer leblosen Puppe, die von außen her durch Fäden gerüttelt wird.

In der Tat, wenn der Fava so mit abgemessenen Tänzerschritten vorkam aus dem Grunde des Theaters, wenn er, keinen Mitspieler beachtend, nach den Logen schielte und, in seltsam gezielter Stellung verharrend, den Schönsten Raum gab, ihn zu bewundern, wahrhaftig, dann kam er mir vor, wie ein junger, nährisch bunter Haushahn, der in der Sonne stolz und sich gütlich tut. Und wenn er dann mit verdrehten Augen, mit den Händen die Lüfte durchsägend, bald sich auf den Fußspitzen erhebend, bald wie ein Taschenmesser zusammenklappend, mit hohler Stimme die Verse holpricht und schlecht hertragierte, sagt, welches vernünftigen Menschen Brust konnte dadurch wahrhaft erregt werden? – Aber wir Italiäner sind nun einmal so; wir wollen das Übertriebene, das uns ein Moment gewaltsam erschüttere und das wir verachten, so bald wir inne werden, daß das, was wir für Fleisch und Bein hielten, nur eine leblose Puppe ist, die an künstlichen Drähten von außen her gezogen, uns mit ihren seltsamen Bewegungen täuschte. (SW 3, S. 798.)

Auch auf den Callotschen Stichen werden die Tänzer ähnlich wie Marionetten dargestellt, es scheint, als ob ihre Glieder von unsichtbaren

⁸⁸⁸ Vgl. An Körner am 23. Februar 1793. In: Paul de Man: Ästhetische Formalisierung. Kleists »Über das Marionettentheater.« In: Paul de Man: Allegorien des Lesens. Aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme. Mit einer Einleitung von Werner Hamacher. Frankfurt am Main 1988, S. 205–233.

⁸⁸⁹ Vgl. Liebrand (1996), S. 276–277.

Schnüren gezogen und bewegt werden. Zum Halten des Gleichgewichts bekommen anhand des Textes die Dinge in den Händen der Tänzer eine bedeutende Rolle: das Schwert und das Tamburin.

Und doch! – nein, verfehlt! – Aber es kommt nur darauf an, daß man im Tanz das rechte Gleichgewicht zu beobachten, zu behalten versteht. – Darum ist es nötig, daß jeder Tänzer etwas zur Hand nehme, als Aequilibrierstange; und darum will ich mein breites Schwert ziehen und es in den Lüften schwenken – So! – Was hältst du von diesem Sprunge, von dieser Stellung, bei der ich mein ganzes Ich dem Schwerpunkt meiner linken Fußspitze anvertraue? – Du nennst das närrischen Leichtsinn; aber das ist eben der Verstand, von dem du nichts hältst, unerachtet man ohne denselben nichts versteht und auch das Aequilibrium, das zu manchen Dingen nütze! – Aber wie? – von bunten Bändern umflattert, wie ich, auf der linken Fußspitze schwebend, das Tambourin hoch emporgehoben, verlangst du, ich solle mich begeben alles Verstandes, alles Aequilibriums? (SW 3, S. 871.)

In diesem Zitat erscheint der Verstand als das wahre Aequilibrium, aber dieser Verstand kann die Selbstidentität des Tänzers nicht sichern und trägt nichts zur Stabilisierung des tanzenden Ichs bei, wie in einer weiteren Episode enthüllt wird. Der Text zeigt eine metonymische Bewegung der Dezentrierung. Im weiteren Vorgang des Dialogs kommen Schwert und Tamburin mit dem tanzenden Paar ins Gespräch und Giglio verliert im Schwindel der jauchzenden Freude sein Bewusstsein. Schließlich erwacht er als ein anderer, als Prinz Chiapperi, aus den Drehbewegungen des Tanzes resultiert also die Geburt einer neuen Figur. Die tanzende Paaren, Giglio und Brambilla, die unbekannte schöne Dame, bzw. Prinz Chiapperi und Giacinta verlieren sich selbst und durch das Schwinden der Sinne erinnern sie an die Marionettenfigur, die schon im Kleistschen Essay erscheint und auf die auch Hoffmann in seinem Werk *Seltsame Leiden eines Theaterdirektors* hinweist.⁸⁹⁰ Ähnlich wie bei den Tänzern Hoffmanns ist auch für die Marionetten Kleists charakteristisch, dass sie „*antigrav* sind“, d.h. „[v]on der Trägheit der Materie, dieser dem Tanze entgegengestrebendsten aller Eigenschaften, wissen sie nichts: weil die Kraft, die sie in die Lüfte erhebt, größer ist, als jene, die sie an der Erde fesselt.“ (DKV 3, S. 559.)

⁸⁹⁰ Liebrand (1996), S. 278–279.

[...] Die Puppen brauchen den Boden nur, wie die Elfen, um ihn zu streifen, und den Schwung der Glieder, durch die augenblickliche Hemmung neu zu beleben; wir brauchen ihn, um darauf zu ruhen, und uns von der Anstrengung des Tanzes zu erholen [...]. (DKV 3, S. 559–560.)

Die Gliederpuppe als Modell und als Übergangsstadium wird in Hoffmanns Werk durch die Reflexion wieder eingeholt. In der *Prinzessin Brambilla* werden die Protagonisten, und besonders Giglio, als Puppen erwähnt, sogar die Rolle des Puppenspielers wird festgelegt. Auf Celionati wird reflektiert, als denjenigen, der die Fäden der handelnden Figuren und des Textes in seiner Hand hält. Das Drama der Selbstwerdung, der Individuation und der Überwindung des chronischen Dualismus, das auch als karnevalistische Farce inszeniert ist, ist gleichzeitig auch ein Puppenspiel.⁸⁹¹

Doch ehe ich weiter spreche über die Krankheit, so erfahrt, ihr Herren, daß der Kranke, dessen Kur ich unternommen, eben jener junge Mann ist, der zum Fenster hinausschaut und den ihr für den Schauspieler Giglio Fava gehalten. [...] »ich glaube, daß Ihr, Meister Celionati, mit Euerm chronischen Dualismus nichts anders meint, als jene seltsame Narrheit, in der das eigene Ich sich mit sich selbst entzweit, worüber denn die eigene Persönlichkeit sich nicht mehr festhalten kann.« [...] Also das war der berühmte Schauspieler Giglio Fava, den ein unsinniger fratzenhafter Kerl gestern niederstieß, daß er beide Beine in die Höhe kehrte? Wahrlich, mein bester Signor, Ihr müßt Fremdling in Rom und wenig bekannt sein mit unsern Carnevalsspäßen; denn sonst würdet Ihr es wissen, daß die Leute, als sie den vermeintlichen Leichnam aufheben und forttragen wollten, nur ein hübsches, aus Pappendeckel geformtes Modell in Händen hatten, worüber denn das Volk ausbrach in ein unmäßiges Gelächter. (SW 3, S. 893, 894, 889.)

Aus dem Leichnam wird plötzlich eine Puppe aus Pappendeckel, die man beliebig hin und her tragen kann. Das Motiv einer narzisstischen Persönlichkeitsstruktur, die das Tote, Künstliche, die äußere und nur widerspiegelnde Schale an die Stelle des Lebendigen setzt, hat Hoffmann in dem Duell Giglio Favas mit seinem anderen Selbst aufgegriffen. Giglio wird von seinem Alter Ego niedergestochen. Die Todesursache sei aber

⁸⁹¹ Ebd., S. 279.

gänzliche Auszehrung mangels verdaulicher Nahrung gewesen. Hoffmann spielt hier mit dem Wörtlichwerden des Buchinhalts, indem man den Leichnam angefüllt mit den schalen Tragödienrollen des Abbate Chiari, des Namensvetters von Gozzis literarischem Gegner, fand. Hier wird wortwörtlich erfüllt, dass der Buchstabe tötet und der Geist lebendig macht. Der Erzähler bewegt – ähnlich wie der Puppenspieler seine Puppen und leblosen Schalen – seine Figuren durch Fäden und Drähte. Obwohl diese Schnüre unsichtbar sind, reflektiert der Narrator in Hoffmanns Erzählungen auf den Drahtzieher, der die Puppen und die Geschehnisse von außen her leitet, sowie auch auf den dieser Szene aufmerksam folgenden Leser.

Eure Schuld ist es und nicht die meinige, daß Ihr das Collegium versäumtet, dem auch, wie es jetzt Mode ist, wißbegierige Damen beiwohnten; und sollte ich das alles jetzt noch einmal wiederholen, so würde das einer Person entsetzliche Langeweile erregen, die uns nie verläßt und die sich auch in jenem Collegio befand, mithin schon alles weiß. Ich meine nemlich den Leser des Capriccio's, Prinzessin Brambilla geheißten, einer Geschichte, in der wir selbst vorkommen und mitspielen. – Also nichts von dem Könige Ophioch und der Königin Liris und der Prinzessin Mystilis und dem bunten Vogel! Aber von mir, von mir will ich reden, wenn euch anders damit gedient ist, ihr leichtsinnigen Leute! [...] weil ihr mich betrachtet wie einen, der nur eben darum da ist, euch zuweilen Märchen zu erzählen, die bloß ihrer Possierlichkeit halber possierlich klingen und euch die Zeit, die ihr daran wenden wollt, vertreiben. Aber, ich sage euch, als mich der Dichter erfand, hatte er ganz was anders mit mir im Sinn und wenn er es mit ansehen sollte, wie ihr mich manchmal so gleichgültig behandelt, könnte er gar glauben, ich sei ihm aus der Art geschlagen. (SW 3, S. 892.)

Für die Gestalten des Capriccios wird als Voraussetzung ihrer wahren Existenz der Gehorsam gegenüber ihrem Schöpfer und Dichter erwähnt, den die wahrhaftig lebenden Menschen beim Sündenfall verweigerten, und gegen jene Person rebellierten, der sie ihr Leben verdankten. Als Folge der Sünde verloren sie ihr Leben und wurden zu einem toten Tongefäß und zu einer Marionette, zu einem Spielzeug in der Hand einer fremder Kraft.

Nun! – ich will es darauf ankommen lassen, wie es wird und euch zuvörderst bemerklich machen, daß der Dichter, der uns erfand und dem wir, wollen wir wirklich existieren, dienstbar bleiben müssen, uns durchaus für unser Sein und Treiben keine bestimmte Zeit vorgeschrieben hat. Sehr angenehm ist es mir daher, daß ich, ohne einen Anachronismus zu begehen, voraussetzen darf, daß ihr aus den Schriften eines gewissen deutschen, sehr geistreichen Schriftstellers Kunde erhalten habt von dem doppelten Kronprinzen. Eine Prinzessin befand sich (um wieder mit einem dito geistreichen deutschen Schriftsteller zu reden) in andern Umständen, als das Land, nämlich in gesegneten. (SW 3, S. 894.)

Die Hand des Autors ist wiederum gebunden und wird durch die Bilder Callots gerichtet und auf Drähten gezogen, dadurch dass der Erzähler das Werk und die schöpfende Autorität von sich entfernt und die Callotschen Stiche als Quelle benennt, die die Geschichte ins Leben gerufen haben. Der Text wird als Illustration zu den Stichen definiert, obwohl die Konstruktion nur eine künstliche ist. Hoffmann treibt ein ironisches Spiel, als er die Bilder Callots als Ursprung seines Textes bestimmt. Der Dichter stellt der ursprünglichen, unmittelbaren Bildhaftigkeit die Sprache entgegen, in der die Bilder nur um eine mittelbare, unbegrenzte und unwahre Gestalt verfügen. Eine gründlichere Lektüre des *Capriccios* zeigt aber eindeutig, dass die Bild-Text-Beziehung als Quelle und als sprachlicher Ausdruck der ursprünglichen Stiche irreführend ist. Die Bildreihe Callots erzählt keine Geschichte in Bildern – im Gegenteil zu dem, was der Text suggeriert. Die Bildbeschreibungen, die kontinuierlich und auf expliziter Weise auf die Bildmaterie hinweisen, widersprechen dem, was auf den Stichen sichtbar ist.⁸⁹²

Die Bilder und der Text sind miteinander so wenig identisch, wie der Held des *Capriccios* mit sich selbst. Der intermediale Raum der Bild-Text-Beziehung wird durch einen intertextuellen Bezug ergänzt: „In dem höchst merkwürdigen Originalcapriccio, dem der Erzähler genau nacharbeitet, befindet sich hier eine Lücke. Um musikalisch zu reden, fehlt der Übergang von einer Tonart zur andern, so daß der neue Akkord ohne alle gehörige Vorbereitung losschlägt. Ja man könnte sagen, das *Capriccio* bräche ab mit einer unaufgelösten Dissonanz.“ (SW 3, S. 876–877.) Neben den intertextuellen Beziehungen und neben der Text-Bild-Konfiguration wird auch ein Bezug zwischen Musik und Text eröffnet, der schon in

⁸⁹² Liebrand (1996), S. 274–275.

der Gattungsbezeichnung *Capriccio* impliziert ist.⁸⁹³ Der Herausgeber lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers demütiglich darauf hin, Callots fantastisch karikierte Blätter nicht aus dem Auge zu verlieren und auch daran zu denken, was der Musiker von einem Capriccio verlangen mag. (SW 3, S. 769.) Von einem Capriccio kann keinesfalls Naturnachahmung und Mimesis verlangt werden, sondern eher eine kunsthafte Spielerei mit Ideen und Inspirationen. Die Geschichte evolviert demzufolge zu einem in Bachtinschen Sinne genommenen Karneval ohne Rampen, zu einem grenzenlosen Theaterspiel, in dem es keine scharfe Grenze zwischen den Zuschauern und den Figuren gibt. Sie sind alle Teile desselben Karnevals und Theaterspiels. Der Erzähler erhebt sogar auch den Leser – der wie eine machtlose Marionette in den Wirbeln der Geschichte mitgerissen wird – in die Realität des Textes und in seine fiktive Welt.

Das Hoffmann'sche Capriccio ist jedoch gleichzeitig auch ein Abbild der Realität, wo die Menschen in den Strömen der Geschehnisse des Alltags wie Puppen hin- und hergetrieben werden. Nach dem Sündenfall haben sie nämlich nicht nur die im Kleistschen Essay erwähnte Grazie verloren, sondern auch ihr Leben, sie sind wegen ihrer Sünden und Vergehungen gestorben. Die Menschen wandelten in ihren Sünden und Übertretungen „nach dem Lauf dieser Welt, gemäß dem Fürsten, der in der Luft herrscht, dem Geist, der jetzt in den Söhnen des Ungehorsams wirkt; unter ihnen führten auch wir alle einst unser Leben in den Begierden unseres Fleisches, indem wir den Willen des Fleisches und der Gedanken taten; und wir waren von Natur Kinder des Zorns, wie auch die anderen“.⁸⁹⁴ Durch die Schnüre der Begierde und der Sehnsüchte wird das Schicksal der Menschen wie Marionetten von den Mächten der Lüfte geführt. Aus dieser Zwangslaufbahn können sie erst durch die Gnade ihres Schöpfers herausbrechen. Statt erneut eine Frucht vom Baum der Erkenntnis zu brechen, ist es von Nöten, den Rückweg und den Gehorsam zu finden, damit die Menschen wirklich leben und existieren können, ihre ursprüngliche Identität zurückbekommen und zum Widerspiegler der Herrlichkeit Gottes und zu seinem wahren Abbild werden können.

⁸⁹³ Ebd., S. 275.

⁸⁹⁴ Epheser 2:2–3. In: Die Bibel. Übersetzt von Franz Eugen Schlachter nach dem hebräischen und griechischen Grundtext. Genfer Bibelgesellschaft. Christliche Literatur-Verbreitung Bielefeld 2011.

4. 7. Mythen in der Prinzessin Brambilla

Als Zeitgenosse der romantischen Mythologiediskussion war Hoffmanns Denkweise – wie die der Naturphilosophen – geprägt von der Sehnsucht nach dem Ideal, das einst Natur war.⁸⁹⁵ Die Romantik suchte sich mit der von Schelling angestrebten Neukonstituierung einer neuen, willkürlichen Dichtungsmythologie die Sehnsucht nach dem harmonischen Weltgefühl antiker Lebensweisen zu erfüllen.⁸⁹⁶ Nach der Auffassung Herders gilt die Mythologie als „Ureinheit von Poesie und Philosophie“⁸⁹⁷ und als „Urpoesie der menschlichen Seele“⁸⁹⁸. Er hatte die antike Idee vom Goldenen Zeitalter, die bei Platon auch eine bedeutende Rolle spielte, wieder aufgenommen. Den engen Bezug zwischen der in diesem Motiv enthaltenen Idealvorstellung stellte Friedrich Schlegel her, der die Schaffung einer Universalpoesie und Transzendentalpoesie forderte.⁸⁹⁹ Diese mit Philosophie vermischte Poesie bedeutete nach Novalis „die Übersetzung der Natur zum Ideal“.⁹⁰⁰ Schlegel vertrat auch diese Meinung, indem er sagte, dass jede schöne Mythologie nichts anders als ein hieroglyphischer Ausdruck der umgebenden Natur in dieser Verklärung von Fantasie und Liebe sei.⁹⁰¹ Das Wesen der Poesie sah auch er eben in der höheren und idealen Ansicht der Dinge. Jedes Gedicht hat sein Wesen in seiner Bedeutung. Es ist ein Spiel und eine ferne Nachbildung des unendlichen Spiels der Welt, dem ewig sich selbst bildenden Kunstwerk. Und alle Schönheit ist Allegorie, denn das Höchste kann man – eben weil es unaussprechlich ist –, nur allegorisch sagen.⁹⁰²

Der Grundgedanke der ganzen Romantik lässt sich auch im Grundgedanken von Schellings Gespräch *Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge* finden: Wahrheit und Schönheit sind eines.⁹⁰³

⁸⁹⁵ Fritz Strich: Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner. 2 Bände. Bd. II. Halle 1910, S. 55. Vgl. Küchler (1984), S. 36.

⁸⁹⁶ Küchler (1984), S. 36.

⁸⁹⁷ Strich (1910), Bd. I., S. 136.

⁸⁹⁸ Ebd., Bd. I., S. 114.

⁸⁹⁹ Ebd., Bd. II., S. 63. und Bd. I., S. 427.

⁹⁰⁰ Ebd., Bd. I., S. 471.

⁹⁰¹ Strich, Bd. II., S. 50.

⁹⁰² Ebd., S. 52.

⁹⁰³ Es war der Grundgedanke Platons, Herders, Goethes, Schillers. In: Strich, Bd. II., S. 115. Vgl. Über die Grundgedanken Schellings schrieb auch Heinrich Heine in seiner Schrift *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*: Der Gott des Herrn Schelling ist das Gott-Welt-All des Spinoza. Wenigstens war es im Jahr 1801, im zweiten Bande der

Damit wird aber gleichzeitig die Einheit von Poesie und Philosophie ausgedrückt. Das Gespräch geht von dem Streit über die Mysterien und die Mythologie bzw. über das Verhältnis der Philosophen und Dichter aus, insofern lässt es sich mit dem Vorwort Hoffmanns vereinbaren, in dem von der philosophischen Grundidee die Rede ist. Schellings Ergebnis ist: die Mysterien verhalten sich zur Mythologie, wie sich die Philosophie zur Dichtkunst verhält. Der Zweck der Mysterien sei es, den Menschen von all dem, wovon sie sonst nur die Abbilder sehen, die Urbilder zu zeigen. So sucht auch die Philosophie die Wahrheit und Schönheit an und für sich selbst zu erkennen. Philosophie und Mysterien sind esoterisch. Die Mythologie stellt aber nicht die Schönheit oder die Wahrheit selber dar,

Zeitschrift für spekulative Physik. Hier ist Gott die absolute Identität der Natur und des Denkens, der Materie und des Geistes, und die absolute Identität ist nicht Ursache des Welt-Alls, sondern sie ist das Welt-All selbst, sie ist also das Gott-Welt-All. In diesem giebt es auch keine Gegensätze und Theilungen. Die absolute Identität ist auch die absolute Totalität. Ein Jahr später hat Herr Schelling seinen Gott noch mehr entwickelt, nämlich in einer Schrift, betitelt „Bruno, oder über das göttliche oder natürliche Prinzip der Dinge.“ Dieser Titel erinnert an den edelsten Märtyrer unserer Doktrin, Jordano Bruno von Nola, glorreichen Andenkens. [...] Anno 1804 erschien der Gott des Herrn Schelling endlich ganz fertig in einer Schrift, betitelt: Philosophie und Religion. Hier finden wir in ihrer Vollständigkeit die Lehre vom Absoluten. Hier wird das Absolute in drei Formeln ausgedrückt. Die erste ist die kategorische: das Absolute ist weder das Ideale noch das Reale (weder Geist noch Materie), sondern es ist die Identität beider. Die zweite Formel ist die hypothetische: wenn ein Subjekt und ein Objekt vorhanden ist, so ist das Absolute die wesentliche Gleichheit dieser beiden. Die dritte Formel ist die disjunktive: es ist nur Ein Sein, aber dies Eine kann zur gleicher Zeit, oder abwechselnd, als ganz ideal oder als ganz real betrachtet werden. Die erste Formel ist ganz negativ, die zweite setzt eine Bedingung voraus, die noch schwerer zu begreifen ist, als das Bedingte selbst, und die dritte Formel ist ganz die des Spinoza: die absolute Substanz ist erkennbar entweder als Denken oder als Ausdehnung. Auf philosophischem Wege konnte also Herr Schelling nicht weiter kommen als Spinoza, da nur unter der Form dieser beiden Attribute, Denken und Ausdehnung, das Absolute zu begreifen ist. Aber Herr Schelling verläßt jetzt den philosophischen Weg, und sucht durch eine Art mystischer Intuition zur Anschauung des Absoluten selbst zu gelangen, er sucht es anzuschauen in seinem Mittelpunkt, in seiner Wesenheit, wo es weder etwas Ideales ist noch etwas Reales, weder Gedanken noch Ausdehnung, weder Subjekt noch Objekt, weder Geist noch Materie, sondern ... was weiß ich! Hier hört die Philosophie auf bei Herrn Schelling, und die Poesie, ich will sagen, die Narrheit, beginnt. Hier aber auch findet er den meisten Anklang bei einer Menge von Faselhänsen, denen es eben recht ist, das ruhige Denken aufzugeben, und gleichsam jene Derwisch Tourneurs nachzuahmen, die, wie unser Freund Jules David erzählt, sich so lange im Kreise herumdrehen, bis sowohl objektive wie subjektive Welt ihnen entschwindet, bis beides zusammenfließt in ein weißes Nichts, das weder real noch ideal ist, bis sie etwas sehen, was nicht sichtbar, hören, was nicht hörbar, bis sie Farben hören und Töne sehen, bis sich das Absolute ihnen veranschaulicht. Ich glaube, mit dem Versuch, das Absolute intellektuell anzuschauen, ist die philosophische Laufbahn des Herrn Schelling beschlossen.“ In: Heine (1972), Bd. VIII., S. 223–224.

sondern das Wahre im Abbilde sinnlicher Schönheit. So zeigt auch die Dichtung nicht die Ideen selbst – wie auch bei Hoffmann –, sondern an den Dingen. Mythologie und Dichtkunst sind exoterisch, deshalb soll die Mythologie den Dichtern überlassen bleiben.⁹⁰⁴ Durch Herders und Schlegels Übersetzungen alter indischer Volksdichtungen, Fouqués Forschungen zur *Edda*, Veröffentlichungen jüdischer Märchen und durch die Übersetzungen aus *Tausendundeiner Nacht* entstanden bestimmte Modelle, die eine Mythenschöpfung zum Ziele hatten.

In Hoffmanns Werken erscheinen diese Bestrebungen ebenfalls, und in der *Prinzessin Brambilla* kann man auch Elemente verschiedener Mythen, die sehr bildhaft dargestellt wurden, herausfiltern. Aus diesen mythischen Spiegelscherben versuchte er einen neuen märchenhaften Mythos zu schaffen. Im Folgenden werden von diesen philosophisch-mythischen Scherbenstücken die wichtigsten vorgeführt.

Als Binnenerzählung und Kern der Hauptgeschichte wurde der Zentralmythos vom Urdarland in die Rahmenhandlung der Erzählebene hineingespiegelt. Dieses märchenhaft-mythische Binnenmärchen verdoppelt die Handlungsstruktur und führt zu einer komplizierteren Figurenkonstellation. Die in das Capriccio eingefügte Episode berichtet von einer Geschichte, die lange zurückliegt und in einer wunderbaren Zeit spielt, „die so genau auf die Urzeit folgte, wie Aschermittwoch auf Fastnachtsdienstag“ (SW 3, S. 817.) und in der die Menschen noch in Einklang und Harmonie mit sich und der Natur lebten. In dieser Zeit waren die „unmittelbare Anschauung alles Seins und mit derselben das Verständnis des höchsten Ideals, der reinsten Harmonie“ (SW 3, S. 818.) noch möglich. In dem Märchen herrscht nicht nur eine Zeitlosigkeit, sondern auch eine gewisse Raumlosigkeit. Es spielt in einer wunderbaren Fantasiewelt, die mit ihrem Traumcharakter eine „in eine unendliche Gegenwart gerückte Vergangenheit aufweist“.⁹⁰⁵ Hier regieren König Ophioch und Königin Liris, beide an einer seltsamen Krankheit leidend. Des Königs Ophioch Melancholie wie auch der Königin Liris ständiges Lachen sind Folgen des Verlustes der Unmittelbarkeit mit der Natur. Während jener den Verlust betrauert, ist diese von teilnehmender Anschauung

⁹⁰⁴ Strich (1910), Bd. II., S. 115.

⁹⁰⁵ Wilhelm Emrich: Begriff und Symbolik der „Urgeschichte“ in der romantischen Dichtung. In: DVjs 20, 1942, S. 296 f. Zitiert nach Küchler (1984), S. 78.

abgeschnitten.⁹⁰⁶ Sie sitzt in einem Eiskerker, in dem „der feindlichste aller Dämonen“ (SW 3, S. 821.) sie gefangen hält. Was zum einen als Wirkung eines Dämons erscheint, wird zum andern auch als Ergebnis der Intellektualisierung, der reinen Vernunft erkennbar: Der Gedanke ist es, der die Anschauung zerstörte. (SW 3, S. 253–257.)⁹⁰⁷

Auch im Märchen *Der goldne Topf* wird ein ähnlicher Vorgang auf mythologischer Ebene erzählt. Auch dort ist der Held eingesperrt, zwar nicht im Eis, aber in einer Kristallflasche. Doch bei genauerer Betrachtung ist das Eis eigentlich auch eine Kristallform des Wassers. Im *Goldnen Topf* erscheint der Gedanke ebenfalls als zerstörerisch. Er ist jedoch nicht nur destruktiv, sondern bildet eher die Voraussetzung für die Entstehung eines neuen Verhältnisses des Menschen zur Natur: „Der Gedanke zerstörte die Anschauung, aber dem Prisma des Krystals, zu dem die feurige Flut im Vermählungskampf mit dem feindlichen Gift gerann, entstrahlt die Anschauung neugeboren, selbst Fötus des Gedankens!“ (SW 3, S. 821.) Diese neue Anschauung, die als Produkt intellektueller Erkenntnis gewonnen wurde, bedeutet eine reflexive Anschauung und die Selbsterkenntnis, die sich im Lachen offenbart. Im *Goldnen Topf* ist diese Anschauung zugleich „die Erkenntnis des heiligen Einklangs aller Wesen“.⁹⁰⁸

Als beide nun auf solch eigne Weise gelacht, riefen sie beinahe zu gleicher Zeit: »O! – wir lagen in öder unwirtbarer Fremde in schweren Träumen und sind erwacht in der Heimat – nun erkennen wir uns in uns selbst und sind nicht mehr verwaiste Kinder!« – dann aber fielen sie sich mit dem Ausdruck der innigsten Liebe an die Brust. – Während dieser Umarmung schauten alle, die sich nur hinandrängen konnten, in das Wasser; die, welche von des Königs Traurigkeit angesteckt worden waren und in den Wasserspiegel schauten, spürten dieselben Wirkungen, wie das königliche Paar; diejenigen, die schon sonst lustig gewesen, blieben aber ganz in vorigem Zustande. (SW 3, S. 825.)

Das goldene Zeitalter scheint wieder gefunden zu sein, der Mensch kann sich mit der Mutter als Symbol der Natur wieder vereinen. Das „Chaos

⁹⁰⁶ Brigitte Feldges und Ulrich Stadler: E. T. A. Hoffmann. Epoche – Werk – Wirkung. München 1986, S. 127.

⁹⁰⁷ Vgl. Feldges–Stadler (1986), S. 127.

⁹⁰⁸ Ebd.

der Desintegration⁹⁰⁹ und die Entfremdung aller Wesen sind aufgeho-
ben.⁹¹⁰ Über die Anschauung wurden schon vorher Schuberts Gedanken
zitiert, die er in seinen *Philosophischen Briefen* schrieb und zum Verstehen
der Hoffmann'schen Gedanken einen Beitrag leisten könnten.⁹¹¹

Wir erwachen aus der intellectualen Anschauung, wie aus dem
Zustande des Todes. Wir erwachen durch Reflexion, d. h. durch
abgenöthigte Rückkehr zu uns selbst. Aber ohne Widerstand ist
keine Rückkehr, ohne Object keine Reflexion denkbar. Lebendig
heißt die Thätigkeit, die bloß auf Objecte gerichtet ist, todt eine
Thätigkeit, die sich in sich selbst verliert. Der Mensch aber soll we-
der lebloses noch bloß lebendiges Wesen sein. Seine Thätigkeit
geht nothwendig auf Objecte, aber sie geht eben so nothwendig in
sich selbst zurück. Durch jenes unterscheidet er sich vom leblosen,
durch dieses vom bloß lebendigen (thierischen) Wesen.

Anschauung überhaupt wird als die unmittelbarste Erfahrung
erklärt; der Sache nach ganz richtig. Aber je unmittelbarer die Er-
fahrung, desto näher dem Verschwinden. Auch die sinnliche An-
schauung, so lange sie bloß dieses ist, gränzt an das Nichts. Würde
ich sie als Anschauung fortsetzen, so würde ich aufhören, Ich zu
sein, ich muß mich mit Macht ergreifen, um mich selbst aus ihrer
Tiefe zu retten. Aber so lange die Anschauung auf Objecte geht, d.
h. so lange sie sinnlich ist, ist keine Gefahr vorhanden, sich selbst
zu verlieren. Das Ich, indem es einen Widerstand findet, ist genö-
thigt, sich ihm entgegen zu setzen, d. h. in sich selbst zurück zu
kehren. Aber, wo sinnliche Anschauung aufhört, wo alles Objec-
tive verschwindet, findet nichts als unendliche Ausdehnung statt,
ohne Rückkehr in sich selbst. Würde ich die intellectualen Anschau-
ung fortsetzen, so würde ich aufhören zu leben. Ich gienge »aus
der Zeit in die Ewigkeit.« – (SHKA, W 3., S. 94–95.)

Das Hineinschauen in die Urdarquelle wurde aber von Ärzten, Philoso-
phen und von besonders gebildeten Personen ganz anders betrachtet und
löste bei ihnen eine andere Wirkung aus.

Viele Ärzte fanden das Wasser gemein, ohne mineralischen Zu-
satz, so wie manche Philosophen das Hineinschauen in den Was-
erspiegel gänzlich widerrieten, weil der Mensch wenn er sich und

⁹⁰⁹ Hans Schumacher: *Narziß an der Quelle. Das romantische Kunstmärchen: Geschichte und Interpretationen.* Wiesbaden 1977, S. 11. Vgl. Küchler (1984), S. 80.

⁹¹⁰ Küchler (1984), S. 80.

⁹¹¹ Vgl. S. 250.

die Welt verkehrt erblicke, leicht schwindlig werde. Es gab sogar einige von der gebildetsten Klasse des Reichs, welche behaupteten, es gäbe gar keine Urdarquelle – Urdarquelle wurde nämlich von König und Volk sogleich das herrliche Wasser genannt, das aus Hermod's geheimnisvollem Prisma entstanden. (SW 3, S. 825.)

Die Quelle der Urd (Urðarbrunnr, Urdar brunnr, nord. Urd-Brunnen) erscheint auch in der nordischen Mythologie als eine der drei unter den Wurzeln der Weltenesche Yggdrasil entspringenden Quellen. Diese Quelle entspringt im Reich der Nornen und ist daher auch nach einer der Nornen, nämlich Urd, benannt. Das altnordische Wort *Urðr* bedeutet 'Schicksal, Spinnerin, Vergangenheit' und die Halbgöttin Urd steht für die Vergangenheit. Man hat *Urðr* sprachlich mit *verða* 'werden' und bedeutungsgeschichtlich mit dem verwandten lateinischen *vertere* 'drehen, wenden', d. h. mit dem Spinnen des Schicksalsfadens, das den Nornen zugeschrieben wird, in Zusammenhang gebracht. Die anderen beiden Quellen sind die Quelle Hvergelmir (nord. 'brodelnder Kessel'), hier haust der Drache Nidhöggr und nagt an der Wurzel der Esche, und die Quelle Mimirs, die vom Riesen Mimir bewacht wird. In dieser Quelle sind Wissen und Weisheit verborgen. Durch das Trinken des Wassers dieser Quelle erlangt man die Fähigkeit des Hellsehens, aber man muss einen Pfand geben, wie beispielsweise Odin, der sein Auge für dieses Wissen opferte.⁹¹²

Die Nornen (nord. Nornar) sind eine Dreierheit von Schicksalsgöttinnen, die das Lebenslos vorausbestimmen und – nach der Voluspa – beim Brunnen des Schicksals, beim Urdbrunnen wohnen. Dort teilen sie allen Wesen ihr Schicksal zu. Die älteste heißt Urdr ('das Gewordene'), ihre Schwestern sind Verdandi ('das werdende') und Skuld ('das werden wird, das werdensollende'), d. h. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die Nornen spinnen die Schicksale zu Füßen des Weltenbaums, dadurch lenken sie die Geschehnisse der Menschen und Götter. Die Götter Asen, die sich bei Yggdrasil versammeln und innerhalb der Macht des Schicksals stehen, halten Rat und ziehen Schlüsse aus der Vergangenheit. Eine andere Aufgabe der Nornen ist, dass sie täglich Dünger aus der Umgebung von

⁹¹² Vgl. Wörterbuch der Mythologie. Hrsg. v. Hans Wilhelm Haussig. Bd. II. Götter und Mythen im alten Europa. Stuttgart 1973, S. 95, 82–83., Simek, Rudolf: Lexikon der Germanischen Mythologie. Stuttgart 1984, S. 290–291., Lurker, Manfred: Lexikon der Götter und Dämonen. Namen, Funktionen, Symbole/Attribute. Stuttgart 1989, S. 300.

Urdr Brunnen und Wasser aus dem Brunnen nehmen und damit den Baum Yggdrasil gießen. Das Wasser des Brunnens ist von größter Heiligkeit, was immer hineingegeben wird, wird weiß wie die Haut inwendig der Eischale – und dadurch verknüpft sich dieser Mythos mit der Ei-Symbolik. Urdr ist darüber hinaus eines der Wörter, mit denen man auch das Schicksal als solches bezeichnet. Es heißt auf Altenglisch *Wyrd* und auf Althochdeutsch *Wurt*, und das bedeutet, dass das Schicksal nicht eine Bestimmung ist, die von fremder Hand festgelegt wird, sondern ein dynamisches Werden, das sich immer wieder aus seinen Ursachen hervorbringt und neu gestaltet. Auf nordisch heißt es auch *Örlög* 'Grundschichten, Grundlagen', weil es die grundlegenden Ursachen betrifft, aus denen die Dinge entstehen.⁹¹³ Diese dynamische Art des ständig werdenden wird in Hoffmanns Erzählung hervorgehoben und durch die ganze Geschichte geführt. Das Motiv des Spinnens bekommt bei der Darstellung des großen Saals, in dem hundert Damen, wie die Feen emsig Filet machten. Auch der Prinzessin Liris war die einzige Lust, „die sich wirklich als Lust gestaltete, Filet zu machen von ihren Hofdamen umgeben, die gleichfalls Filet machen mußten“ (SW 3, S. 819.). Diese Motive können aber nicht nur als Verknüpfung zu den mythologischen Geschichten interpretiert werden, sondern auch als eine Reflexion auf die Arbeit des Dichters, der Texte (lat. *textum* 'Gewebe, Zusammenfügung') produziert. Darüber hinaus kann die Herstellung von Filet nicht nur als intratextuelle, sondern auch als intertextuelle Zusammenfügung verstanden werden, indem Hoffmanns Erzählung mit anderen Texten in Verbindung steht und auf sie Bezug nimmt, und mit diesen Texten ein Netz bildet.

Der Urdr Brunnen wird auch von Schubert in seinen *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften* erwähnt: „Urdarbrunne, von einigen wird Urdar durch Necessitas übersetzt. – Dieser Brunnen und jener Eschenbaum mit seinen drei mystischen Wurzeln scheinen überhaupt in der nordischen Mythologie eine sehr tiefe Bedeutung zu haben.“⁹¹⁴ Aber diese tiefe Bedeutung wird – wie auch bei Hoffmann die philosophische Hauptidee – nicht tiefer beleuchtet. Die Geschichte über Urdarland schmeckt aber wohl „nach der Edda, nach der Voluspa, nach der Somskrit und [...] nach [...] andern alten mythischen Büchern“ (SW 3, S. 826.).

⁹¹³ Vgl. Wörterbuch der Mythologie. Hrsg. v. Hans Wilhelm Haussig. Bd. II. Götter und Mythen im alten Europa. Stuttgart (1973), S. 74, 95.

⁹¹⁴ Schubert (1808), S. 66.

Hoffmann selbst nannte seine *Brambilla* das „kühnste“⁹¹⁵ seiner Märchen, über diese Gattung schreibt aber Jacob Grimm, als er das Wesen des Märchens bestimmte, dass es ein „Niederschlag uralter, wenn auch umgestalteter und zerbröckelter Mythen“ sei.⁹¹⁶ Diese These lässt sich durch die Märchen der Romantik und besonders die von Hoffmann unterstützen. Der Mythos ist bei ihnen „nicht mehr die literarische Gattung der antiken Götterdarstellungen, sondern er wird als die erhöhende Deutung eines Urerlebnisses des Menschen schlechthin und als der Beginn des Erzählens aufgefaßt“.⁹¹⁷ Auf diese Weise wird der Mythos „aus der Begrenzung auf die Tradition der Antike und den Bereich des Religiösen gelöst“ und gleichzeitig „mit Gegebenheiten der Gegenwart und des Alltäglichen in Verbindung gebracht“.⁹¹⁸

Ein weiteres Stückchen Mythos erscheint auch bei den Kupferstichen, wo die Erde als Scheibe dargestellt wurde. Die lustige Geschichte über den „weißen langen spitzen Zahn“ des Prinzen Cornelio Chiapperi ruft ebenfalls einen alten Mythos in Erinnerung.

»[...] sie [...] glaubt, unter den Masken des Corso ihren Herzensfreund und Bräutigam, den assyrischen Prinzen Cornelio Chiapperi aufzufinden, der Äthiopien verließ, um sich hier in Rom einen Backzahn ausreißen zu lassen, welches ich glücklich vollbrachte! – Seht ihn hier vor Augen!« – Celionati öffnete ein kleines goldnes Schächtelchen, holte einen sehr weißen langen spitzen Zahn heraus und hielt ihn hoch in die Höhe. Das Volk schrie laut auf vor Freude und Entzücken und kaufte begierig die Modelle des prinzlichen Zahns, die der Ciarlatano nun feil bot. [...] Sucht Leute, sucht Leute den assyrischen Prinzen Cornelio Chiapperi, sucht ihn in euern Stuben, Kammern, Küchen, Kellern, Schränken und Schubladen! [...]« (SW 3, S. 783–784.)

Diese bemerkenswerte und märchenhafte Darstellung lässt sich mit dem Mythos – in dem andere, auch bei Hoffmann vorkommende Motive erscheinen – von Eurynome vergleichen. Eurynome ist die älteste der griechischen Göttinnen. Sie erhob sich aus dem uranfänglichen Chaos und

⁹¹⁵ Hoffmanns Brief an Wagner 21. Mai 1820. In: BW, Bd. II., S. 254.

⁹¹⁶ Zitiert nach Andreas B. Kilcher und Myriam Burkhard: Die Königsbraut. In: E. T. A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. v. Detlef Kremer. Berlin 2009, S. 327.

⁹¹⁷ Zoran Konstantinović: Vergleichende Literaturwissenschaft. Bestandsaufnahme und Ausblicke. Bern 1988, S. 139–140.

⁹¹⁸ Ebd., S. 140.

begann sofort zu tanzen und mit ihrem Tanz schied sie das Licht von der Dunkelheit und das Meer vom Himmel. Sie war völlig dem Rausch der wirbelnden Bewegungen hingeben. Aus diesem Wirbel hinter ihr erhob sich ein Wind, dessen Lust sie weckte. Sie packte den Wind mit ihren Händen und rollte ihn zu einer Schlange, als wäre er aus Lehm. Diese Windschlange nannte sie Ophion (dieser Name hallt auch in der Form Ophioch wider).⁹¹⁹ Eurynome schlief mit Ophion und verwandelte sich anschließend in eine Taube. In dieser Gestalt legte sie das universale Ei, aus dem die gesamte Schöpfung schlüpfte. Die Regierende richtete sich hoch über der neuen Erde auf dem Berg Olympos ein und blickte zufrieden auf ihre Schöpfung herab. Ophion jedoch brüstete sich damit, dass alles Materielle auf ihn zurückgehe. Für diese unverschämte Anmaßung trat Eurynome ihm in ihrem Zorn mit der Ferse auf den Kopf, schlug ihm dabei die Zähne aus und warf ihn in einen Kerker in der Unterwelt.⁹²⁰

Auch die Herkunft der Prinzessin Brambilla ist einer tieferen Untersuchung wert, sie ist nämlich die Urenkelin „des weisen Königs Cophetua, der Troja erbaut hat“ und „ihr Großonkel, der große König von Serendippo, ein freundlicher Herr, hier vor S. Carlo unter euch, ihr lieben Kinder, sich oft in Macaroni übernahm“ (SW 3, S. 783.). Der Sage nach war Cophetua ein afrikanischer König, der Frauen verachtete und noch nie geliebt hatte. Eines Tages sah er jedoch von seinem Fenster eine junge, wunderschöne Bettlerin (Penelophon oder Zenelophon), verliebte sich auf den ersten Blick unsterblich in sie und gelobte sie zu seiner Königin zu machen. Diese Legende erscheint auch in Shakespeares *Verlorene Liebesmüh* (auch *Liebes Leid und Lust*, *Love's Labour's Lost* um 1593, III. Aufzug I. Szene), wie auch in seinen Werken *Romeo und Julia* (*Romeo and Juliet*, II. Aufzug I. Szene), *Richard II.* (V. Aufzug 3. Szene) und *Heinrich IV.* (V. Aufzug 3. Szene). Eine Ballade über diese Geschichte befindet sich in Richard Johnsons Anthologie *Crown Garland of Goulden Roses* (1612) und in Thomas Percys *Reliques of Ancient English Poetry* (1765) mit dem Titel *The Merchant and the Beggar Maid*. Die Legende von Cophetua

⁹¹⁹ Es gibt auch einen Namensanklang zu Ophiochos, ein Sternbild, das Schubert in seinen *Ansichten* (1808, S. 113.) erwähnt. In: SW 3, S. 1167.

⁹²⁰ Robert Ranke-Graves: *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*. Hamburg 2001., Lurker (1989), S. 311. und Herbert J. Rose: *Griechische Mythologie. Ein Handbuch*. 2003., Vollmer's Wörterbuch der Mythologie aller Völker. Neu bearbeitet v. W. Binder. Mit einer Einleitung in die mythologische Wissenschaft v. Johannes Minckwitz. Stuttgart 1874, S. 198, 360.

war auch später beliebt, eine Aufarbeitung der Legende finden wir bei Alfred Tennysons *The Beggar Maid* (geschrieben 1833 und publiziert 1842) und auf der Leinwand bei Edward Burne-Jones' *King Cophetua and the Beggar Maid* (1884). In der Fotografie wurde auch Lewis Carroll von diesem Thema inspiriert, sein berühmtestes Foto trägt den Titel *Alice as „Beggar Maid“*. Anhand des Bildes von Burne-Jones wurde das Thema auch von Hugo von Hofmannsthal in einem Prosagedicht und von Ezra Pound in seinem Gedicht *Hugh Selwyn Mauberley* bearbeitet.

Wer würde denken, dass – bezüglich Herkunft und ursprünglicher Bedeutung des Wortes – der Name Serendippo auch mit dem in der modernen Psychopharmakologie häufig benutzten Begriff *Serendipity* in Beziehung steht. Pharmazeutische Unternehmen – vor allem im angelsächsischen Raum – benutzten den Begriff als Symbol ihrer Innovationskraft ebenso großzügig wie Medizinhistoriker. Im Deutschen wird er meist als „Zufallsfund“, „Entdeckung durch glückliche Umstände“ oder „nicht vorhersehbares Nebenprodukt“ umschrieben, wobei man jetzt auch – nach Hoffmanns Art und Weise – spiegelartig darauf hinweisen und reflektieren könnte, wie der Dichter selbst seine Kenntnisse und Ideen zu den Werken teilweise gesammelt hat. Die Beliebtheit von *Serendipity* in der Psychopharmakologie scheint vor allem die Unsicherheit über den Ablauf der wissenschaftlichen Erkenntnisprozesse widerzuspiegeln. Der Terminus kann auf eine ungewöhnlich interessante Überlieferungsgeschichte zurückblicken. Das persische Wort *Serendip* (lateinisch *Serendivi*, italienisch *Serendippo*) war die geographische Benennung des Altertums für eine Insel, Sri Lanka. Nach älteren Vorbildern der persischen Literatur verfasste der indische Hofpoet Amir Khusrau im Jahr 1302 eine Sammlung belletristischer Episoden mit Rahmenerzählungen. Eine der Erzählungen schildert die Erlebnisse der *Drei Prinzen von Serendip*. Ihre märchenhaften Abenteuer enden letztlich glücklich, Dank der überraschenden Wendungen, welche die Protagonisten – nicht zuletzt aufgrund ihrer Weltläufigkeit und Klugheit – für scheinbar ausweglose Situationen finden.⁹²¹ Diese Geschichte wurde später häufig in europäische Sprachen übersetzt und war auch einem englischen Literaten der Aufklärungszeit,

⁹²¹ Cammann SVR (1967) Christopher the Armenian and the three Princes of Serendip. *Comp Lit Stud (Urbana)* 4: 229–298. Zitiert nach *Handbuch der Psychopharmakotherapie*. Hrsg. v. Florian Holsboer, Gerhard Gründer und Otto Benkert. Springer Heidelberg 2008, S. 15.

Horace Walpole bekannt. Unter Hinweis auf das orientalische Märchen benutzte er in einem Brief aus dem Jahr 1745 das Wort *serendipity* in der Bedeutung von *sagacity* 'kluges Erkennen, Scharfsinn'.⁹²²

Die Wichtigkeit beider Wörter tritt auch in Hoffmanns Erzählung hervor. Der schon bei Walpole erkennbare spätere Bedeutungswandel des Wortes zum „Zufälligen“ verschleiern, dass mit Serendipity nicht das passive Eintretenlassen eines ungeplanten Ereignisses gemeint war, sondern viel mehr eines latent vorhandenen Lösungszusammenhangs. „Serendipities ereignen sich immer dann, wenn ein Wissenschaftler aufgrund seiner persönlichen Eignung in Verbindung mit den jeweiligen institutionellen, technischen, und erkenntnistheoretischen Rahmenbedingungen die Möglichkeiten wahrnimmt, die eine spezifische wissenschaftshistorische Entwicklungssituation seines Faches bietet.“⁹²³ Hoffmann hat eigentlich eben das gemacht, nur als Schriftsteller. Mit dem Namen Serendippo kam er aber wahrscheinlich durch Carlo Gozzis *König Hirsch* in Beziehung.

Der König von Serendippo, Deramo, sucht eine Braut. Tausende von heiratswilligen jungen Damen bestürmen ihn, winkt doch ein Leben als Königin an der Seite Deramos. Der kluge Herrscher hat jedoch zwei magische Dinge zur Hand, die ihm bei der Suche nach der rechten Frau helfen sollen: Eine steinerne Büste, die immer lächelt, wenn jemand lügt, und einen Zauberspruch, mit dessen Hilfe man seine Seele in den toten Körper eines anderen Menschen oder Tieres wandern lassen kann. Die Statue belächelt die Liebesschwüre aller Heiratskandidatinnen – bis Angela auftaucht, eine reine Seele, die Deramo aufrichtig liebt. Die Statue verzieht zum ersten Mal keine Miene und Deramo nimmt sie zur Frau.

Die alte Vorstellung über die Erde als Scheibe bekommt in den Kupferstichen eine wichtige Rolle, in der Erzählung wird jedoch eine mehrmals wiederkehrende Schöpfungsgeschichte dargestellt.

Plötzlich verstummte alles, Musik, Jauchzen, Gesang; in tiefem Schweigen schwangen der Magus Ruffiamonte und der Fürst Bastianello di Pistoja sich auf die beiden Strauße und schwammen nach der Lotosblume, die wie eine leuchtende Insel aus der Mitte

⁹²² Lewis WS (1960) The Yale edition of Horace Walpole's Correspondence, vol. 20. Oxford University Press, London, S. 407. Zitiert nach Handbuch der Pharmakologie, S. 15.

⁹²³ Handbuch der Psychopharmakotherapie. Hrsg. v. Florian Holsboer, Gerhard Gründer und Otto Benkert. Springer Heidelberg 2008, S. 15.

des Sees emporragte. Sie stiegen in den Kelch dieser Lotosblume und diejenigen von den um den See versammelten Leuten, welche ein gutes Auge hatten, bemerkten ganz deutlich, daß die Zauberer aus einem Kästchen eine sehr kleine, aber auch sehr artige Porzellanpuppe hervornahmen und mitten in den Kelch der Blume schoben. [...] Und sowie das Paar lachte, da, o des herrlichen Wunders! stieg aus dem Kelch der Lotosblume ein göttlich Frauenbild empor und wurde höher und höher, bis das Haupt in das Himmelblau ragte, während man gewahrte, wie die Füße in der tiefsten Tiefe des Sees festwurzelten. (SW 3, S. 906.)

Die ägyptische Theologie setzt den Gott der Erdscheibe der weiblichen Himmelsgöttin Nut als männlich entgegen, trotzdem ist das Weibliche die zu befruchtende schwarze Erde, und die Königin die Herrin des Landes. Aber diese gebärende Erde selber ist schon ein Geborenes, das aus dem Urozean des Wassers auftaucht. Der Urozean hat einen Nacht- und Ursprungscharakter und gebiert den Urhügel, der psychologisch das Bewusstsein, kosmologisch die Erde bedeutet und der aus der Grundlage des Tages-Ichs, aus dem Unbewussten emporsteigt. Deswegen ist nach Erich Neumann der Urhügel, wie das Bewusstsein im Unbewussten, die „Insel“ im Meer. Wie der Urhügel tauchen die uroborische Urschlange, das Horus-Sonnenkind oder die Lotosblume als erste Geburten, als Wiedergeburten des Lichtprinzips, aus dem Urozean auf. Das Gebärende als Erde und als Ozean stehen nebeneinander, Baum und Blüte sind – wie der Ozean – archetypische Geburtsstätten des Mythos.⁹²⁴

In der Alchemie wird die psychologische Bedeutung der Geburt aus der Blüte deutlich. Eine derartige Geburt ist immer das Endergebnis von Wandlungs- und Entwicklungsprozessen, die nicht der animalischen Triebphäre zuzurechnen sind, sondern sie stammt aus psychischen Schichten, in denen die Elemente synthetisiert werden und in einer dem Unbewussten unterstellten Wandlung zu einer Einheit gelangen. Die Schicksalsbedeutung des Baumes wird besonders in der germanischen Mythologie deutlich. Der Baum hat Schicksalsbedeutung dadurch, dass er in der Tiefe, mit den Worten Hoffmanns „aus der tiefsten Tiefe des Sees“ wurzelt und in die Zeit hineinwächst. „Allbeherrschend steht Yggdrasill, 'der größte und beste von allen Bäumen', im mythischen Weltbild der Edda, hoch aufpeilernd die Krone, daß 'die Zweige bis über den

⁹²⁴ Erich Neumann: Die Grosse Mutter. Eine Phänomenologie der weiblichen Gestaltungen des Unbewussten. Olten und Freiburg im Breisgau 1985, S. 229–230.

Himmel emporragen', in Abgründtiefen hinabreichend mit den drei Wurzeln, die Niflheim, das Reich der Asen und das der Reifriesen umspannen [...]."⁹²⁵ Auch das Bild über Yggdrassil in der Edda entspricht den von Hoffmann hervorgerufenen inneren Bildern. Die Form mit den konzentrischen Kreisen ähnelt der Stadt im Atlantis-Mythos, auf den Hoffmann hingewiesen hat; und selbst der Aufbau und die Struktur des Märchens zeigt ein solches Bild. Die Spiegelverkehrtheit wird ebenfalls dargestellt und in der Mitte der Stadt steht ein Kristall, aus der kleine Quellen fließen. Die ganze Gestalt erscheint sehr stark eiförmig gerundet, indem die Kreis- und Eiform gleichzeitig und neben- bzw. ineinandergestellt sind und rundherum auch der Eiskerker, der bei der Königin Liris Erwähnung findet, vor Augen geführt wird.

Auch „der böse Dämon, Typhon“ (SW 3, S. 863.)⁹²⁶, der sich als Magus Hermod ausgegeben hat, ist aus der griechischen Mythologie als Sohn der Gaia und Tartaros bekannt.⁹²⁷ Er wurde als grässliches Ungeheuer, als Riese mit hundert Drachen- oder Schlangenköpfen dargestellt, wobei diese in der Sprache der Götter und vieler Tiere sprechen konnten. In einer Variante des Mythos ist seine Mutter nicht Gaia, sondern Hera. Typhon kommt in der griechischen Mythologie die Rolle des Vaters der gefährlichen Winden zu. Dies steht in Verbindung zum griechischen *typhain* 'rauchen', aus dem sich das Wort *typhon* wahrscheinlich ableiten lässt. Beim persischen *tufân* und auch durch die Araber wurde dieser Begriff um die tropischen Wirbelstürme im indischen Ozean erweitert. Aus diesem Begriff leitet sich wahrscheinlich auch das heutige Wort *Taifun* ab. Hoffmann verwendet diesen Namen möglicherweise deshalb, weil er mit einer Stimme sprach, „die dem dumpfen Tosen des Meeres, dem Heulen des nahenden Orkans glich“ (SW 3, S. 857.). Er blitzte die Minister mit solch einem „entsetzlich funkelnden Blick an, daß sie beinahe stracks in die Knie gesunken wären“ (SW 3, S. 861.) und „klappte [...] das Buch mit solcher Gewalt zu, daß es erklang, wie ein starker Donnerschlag und sämtliche Minister rücklings überstürzten“ (SW 3, S. 862.). Bei diesen Beschreibungen werden eindeutig das Donnerwetter und der

⁹²⁵ Martin Ninck: *Wodan und germanischer Schicksalsglaube*. Jena 1935, S. 215. Zitiert nach Neumann (1985), S. 236.

⁹²⁶ Vgl. ebd., S. 1172.

⁹²⁷ Typhon war ursprünglich der griechische Name eines Giganten mit hundert Schlangenköpfen, später wurde er mit dem ägyptischen Gott Seth und allgemeiner mit dem Vertreter des bösen Prinzips identifiziert. In: SW 3, S. 1172.

Wirbelsturm imaginiert. Desweiteren werden hier die Feuer- und Erdgeister erwähnt, die als feurige Strahlen „mit glühenden Augen hineinsahen und aus der Tiefe“ (SW 3, S. 860.) sich heraufwühlten.

Über den Pantoffelkuss ist auch eine Legende vorhanden, über die Johann Georg Zimmermann in seinem Buch *Ueber die Einsamkeit* berichtet. Die Geschichte könnte auch Hoffmann – und weil die Legende aus dem fünften Jahrhundert stammte, auch Callot – bekannt gewesen sein und passt sehr gut zum Callotschen Bild, obwohl sich da bei den Geschlechtern eine Spiegelverkehrtheit erkennen lässt.

Dieses Gesetz war sehr natürlich, denn was Asceten abgehauen hatten, wuchs nie wieder. Wenigstens ist mir kein Erempel bekannt, daß in dieser Absicht ein Ascet so glücklich gewesen sey als Pabst Leo der grosse, der sich eben auch aus ascetischen Beweggründen, aber mit weit mehr Glück verstümmelt hat. Nach der damaligen Gewohnheit des fünften Jahrhunderts, ließ sich dieser Pabst am Osterfeste von einer schönen Frau die Hand küssen. Augenblicklich aber empfand der heilige Vater bey dem Kusse einen sundhaften Treib, den er längst überwunden und ersticket glaubte. Dieß verdroß ihn; denn kaum war die Küsserey vorüber, so schnitt Leo [...] sich die Hand ab. Bald gereute ihn jedoch diese That [...]. Voll Verlangen also daß ihm eine neue Hand wachse, viel er vor dem Bilde der Jungfrau Maria nieder [...]. Die heilige Jungfrau Maria erhörte das Gebet des Pabst; die Hand wuchs ihm nicht nur wieder, sondern [...] verschwand auch bey Leo [...] das Feuer böser Begierden. Aber die folgenden Pabste, die dieser volligen Auslöschung nie recht trauten, veränderten die Gewohnheit des Handkusses; und daher küßt man seitdem dem Pabst nur den Pantoffel.⁹²⁸

Anhand dieser ausgewählten Beispiele zeigt sich, dass Hoffmann seine Inspiration zum Stoff seiner Märchen aus vielen uralten und zerbröckelten Mythen bekam. In die *Prinzessin Brambilla* sind diese allerdings eher indirekt und unauffällig eingeflossen. Aus diesen Mythenscherben entstand ein neues Märchen, aus dem noch der philosophische Hauptgedanke durchschimmerte. Die vielfältigen Mythenteile werden durch die „Wundernadel des Meisters“ miteinander verknüpft. Diese Nadel näht die Karnevalskostüme, die diese phantastische Verwandlung erst ermöglichen. So ist hier sogar der Schneider bedeutsam, erst als Masken- und

⁹²⁸ Zimmermann (1784), Theil I., S. 368–369.

Theaterschneider, dann als Schauspieldirektor, und selbst mit dem Magier Hermod, als Flügel-Kleidermacher und Leibgeber, nahe verwandt. Er schaut zuletzt vergnügt auf die funkelnde Nadel, welche den Grundfaden durch den Zuschnitt des ganzen Werkes zog, und die Wunder des Theater- und Welt-Eies aufschloss.⁹²⁹ Das schlichte Schneiderwerkzeug steht auch metaphorisch für die Radiernadel Jacques Callots und für die Schreibfeder Hoffmanns. Diese Nadel konnte nun noch die Magnethaken bedeuten, welche sich selber in den Schwanz beißt oder sich selber einfädelt.

In diese mythische Spielerei wird auch der Leser eingeladen und mit einbezogen, damit er den roten Faden nicht verliert. Doch trotz des ständigen Ansprechens und der Reflexionen auf den Leser und die Figuren hat der Empfänger das Gefühl, sich immer wieder im Strom der Geschichte zu verirren.

[...] und sollte ich [Meister Celionati] das alles jetzt noch einmal wiederholen, so würde das einer Person entsetzliche Langeweile erregen, die uns nie verläßt und die sich auch in jenem Collegio befand, mithin schon alles weiß. Ich meine nämlich den Leser des Capriccio's, Prinzessin Brambilla geheißten, eine Geschichte, in der wir selbst vorkommen und mitspielen. – Also nichts von dem Könige Ophioch und der Königin Liris und der Prinzessin Mystilis und dem bunten Vogel! Aber von mir, von mir will ich reden, wenn euch anders damit gedient ist, ihr leichtsinnigen Leute! [...] weil ihr mich betrachtet wie einen, der nur eben darum da ist, euch zuweilen Märchen zu erzählen, die bloß ihrer Possierlichkeit halber possierlich klingen und euch die Zeit, die ihr daran wenden wollt, vertreiben. Aber, ich sage euch, als mich der Dichter erfand, hatte er ganz was anders mit mir im Sinn und wenn er es mit ansehen sollte, wie ihr mich manchmal so gleichgültig behandelt, könnte er gar glauben, ich sei ihm aus der Art geschlagen. [...] (SW 3, S. 892.)

Der Erzähler und der Dichter, aber auch der Leser kann in die Urdarquelle hineinblicken und sich selbst erkennen – wobei diese Wendung (Erkenne dich selbst!) schon als Aufforderung am Eingang des Tempels von Delphi⁹³⁰ und später in der Freimaurerei bekannt war. Im Walde der

⁹²⁹ Literarisches Conversationsblatt, 22. März 1821, Bd. I., Nr. 68., S. 269–271.

⁹³⁰ Diese Inschrift ist nicht durch archäologische Funde sondern aus schriftlichen Überlieferungen Platons bekannt. Im Symposion und in den Pair referiert Sokrates über die

wiederkehrenden Elemente fühlt sich der Leser wirklich wie mittendrin in einem musikalischen Capriccio, wo nur die „Illustrationen“ von Giglio Favas Kampf und Tanz mit seinem Doppelgänger und mit Prinzessin Brambilla eine Hilfe bieten könnten. Obwohl mit dem Wegfallen der Bildtitel wirklich stark suggeriert wird, dass die unterschiedlichen Figuren nur als Illustrationen erscheinen und es sich bei der Erzählung um eine poetische Ekphrasis der Bildvorlagen handelt, haben die Kupferstiche eine andere Funktion. Sie dienen vielmehr der intermedialen Wechselbegründung von Bild und Text, genauer gesagt der wechselseitigen Evokation von konkret anschaulicher Abbildung und geistig abstraktem Spiel der Buchstaben von Anschauung und Gedanke.⁹³¹ Die Kupferstiche sind also insofern nicht nur bloße Illustrationen, als sie ästhetische Effekte des Textes im anderen Medium spiegeln, so dass sich Text und Bild wechselseitig evozieren und beglaubigen. Das Bild ist auch ein Medium der Erkenntnis, es muss aber von einem Text interpretiert werden.⁹³² Ohne eine sprachliche Formulierung kann das Bild keinen Sinn artikulieren. Wenn der Betrachter Bilder anschaut, kann er seine Gedanken und Interpretation zum Gesehenen nur durch das Mittel der Sprache ausdrücken, während dem Text allein die geforderte, genaue Anschaulichkeit fehlt. Der Erzähler der *Prinzessin Brambilla* bietet dem Leser aber durch sein Ansprechen leitende Blickpunkte und einen literarischen Genuss des wirklichen Gesamtkunstwerks, auch wenn der Leser diese infolge des großen Mischmasch immer wieder verliert.

Bedeutung dieser Inschriften. Nach einer Überlieferung Carbides und später Pultdachs gehört zu den Weisheiten „Erkenne dich selbst!“ (gnôthi seautón) und „Nichts im Übermaß“ (medên ágan) noch eine dritte apollonische Weisheit, „Du bist“ (ei), die nach Plutarchs Erzählung wahrscheinlich eine gesprochene Antwort der Besucher des Tempels sein könnte. Ursprünglich war möglicherweise der Ausdruck „Erkenne dich selbst!“ als Begrüßungswort Apollons gedacht, worauf der Besucher dem Gott erwiderte: „Du bist“. Anfänglich stand also die Selbstreflexion bei der Aussage „gnôthi seautón“ nicht im Vordergrund und auch die Antwort richtete sich nicht an einen selbst. Dieser Ausspruch diente der Huldigung des Gottes Apollon und der Göttlichkeit selbst und wurde erst später zur Selbstreflexion und zur Erkenntnis der eigenen Existenz umgedeutet. In: Veit Rosenberger: Griechische Orakel. Eine Kulturgeschichte, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Stuttgart 2001, S. 53. Vgl. Michael Maaß: Das antike Delphi. München 2007.

⁹³¹ Kremer (2010), S. 238.

⁹³² Vgl. ebd., S. 239.

5. Schlusswort

Anhand Hoffmanns Erzählung *Der Magnetiseur* und seiner Märchen *Der goldene Topf* und *Prinzessin Brambilla* wurde aufgezeigt, inwiefern diese Werke Hoffmanns – der oft als exzentrischer Künstler der Romantik und als Außenseiter angesehen wurde – durchaus von den philosophischen Gedanken der Romantik geprägt sind. Bei Hoffmann lässt sich eine Romantikkritik, eine kritische Haltung gegenüber der romantischen Kunstauffassung und Philosophie, dem Einheitsstreben und der Sehnsucht nach Vereinigung mit dem Kosmos feststellen. Dieser Autor scheut selbst davor nicht zurück, die vorher unreflektiert gebliebene Nachtseite der Romantik ans Licht zu bringen. Im Fall der Naturphilosophie und der neuen Mythologie bzw. Religion ging es um die erstrebte Einheit, durch das Mittel Ironie wurde die Unerreichbarkeit und Unmöglichkeit der Wiederherstellung dieser Einheit im endlichen Kunstwerk thematisiert.

Im ersten Kapitel wurden die wichtigsten Aspekte und Fragen der frühromantischen Naturphilosophie vorgeführt, wobei dem Magnetismus eine besondere Bedeutung zukam.

Der sogenannte animalische Magnetismus ist in dieser Beziehung unendlich wichtig und kündigt sich vollkommen an, wie eine Epoche machende Begebenheit der innern esoterischen Weltgeschichte. Wir hatten bis jetzt nur ein materielles Wissen (physisch-mathematisches – oder philologisch historisches) und ein dialektisches oder ideelles. Hier tritt nun ein neues magnetisches und magisches Wissen auf, ein Geisterwissen; aber kein ideell erdachtes, sondern ein ganz factisches. Noch ist es in Hinsicht seines Charakters der Aechtheit oder Falschheit von ganz unentschiedner, oder vielmehr zweifacher und doppelter Natur; kann dämonisch mißbraucht werden und göttlich der Religion dienen. Als beginnendes Geisterwort aber ist es die erste Regung der neuen Zeit, und der eigentliche Wendepunkt der gegenwärtigen Entwicklung. (KFSA, Bd. XIX, S. 336, [246].)⁹³³

Der Magnetismus wurde von den Romantikern nicht in erster Linie als eine Therapie oder eine wundervolle Heilungsmethode betrachtet, sondern eher als Mittel, das „Geheimniß und Heiligthum des Göttlichen in

⁹³³ Vgl. KFSA, Bd. XXXV., S. XXXVII.

der Natur“ zu erkennen und diese unsichtbare Kraft zu berühren.⁹³⁴ Die Lehre des Magnetismus diente den romantischen Dichtern und Philosophen als Vorreiter einer neuen Zeit und ihrer neuen Religion bzw. als Beweis ihrer Weltsicht über die kosmische Einheit der Natur, deshalb versuchten sie durch magnetische Kuren die erwünschte Wiedervereinigung mit dem Kosmos und der Natur zu erreichen. Aus dem Magnetismus abgeleitete okkulte Vorstellungen beeinflussten breite Kreise der Intelligenz, so zum Beispiel die Regierungsentscheidungen Friedrich Wilhelms II. Zeitweise stand auch Karl August Fürst von Hardenberg völlig im Banne der magnetischen Lehre, die ihm durch seinen Leibarzt, den Serapionsbruder Koreff, nahegebracht wurde.⁹³⁵ Auch Jung-Stilling glaubte an Magnetismus und beschäftigte sich mit dessen Fragen. Jean Paul veröffentlichte eine Schrift mit dem Titel *Muthmaßungen über einige Wunder des organischen Magnetismus*⁹³⁶, die Cyprian in den Gesprächen der Serapionsbrüder als „solche hochherrliche Worte“ charakterisierte, „daß eine ganze Welt voll hämischer Zweifel dagegen nicht aufkomme“ (SW 4, S. 385.). Johann Gottlieb Fichte führte ein *Tagebuch über den animalischen Magnetismus*⁹³⁷, und auch Wilhelm von Humboldt stand zeitweise dem Magnetismus positiv gegenüber.⁹³⁸ Kleist verwertete seine Kenntnisse über den Magnetismus in seinem Werk *Das Käthchen von Heilbronn*,⁹³⁹ in dem Käthchen dem Grafen von Strahl sonnambul hörig dargestellt wird.⁹⁴⁰

Auch viele der romantischen Dichter und Schriftsteller waren vom Magnetismus begeistert und fühlten sich von ihm angezogen. Achim von Arnim sah in dieser Theorie den Beweis dafür, dass die Welt auf eine

⁹³⁴ Schlegels Brief an Christine von Stransky, 28. August 1821. Vgl. Schlegel: *Tagebuch*, S. XXXIX–XL.

⁹³⁵ Werner (1971), S. 98.

⁹³⁶ Veröffentlicht im „Museum“. Stuttgart – Tübingen 1814. Neudruck in: Jean Pauls *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe. Abteilung 1, Bd. 16, Weimar 1938, S. 9. Vgl. Werner (1971), S. 98, 250.

⁹³⁷ Johann Gottlieb Fichte's nachgelassene Werke. Hrsg. v. J. H. Fichte. Bd. 3. Bonn 1835. Vgl. Werner (1971), S. 98, 250.

⁹³⁸ Werner (1971), S. 98–99. Vgl. Wilhelm Erman: *Der tierische Magnetismus in Preussen vor und nach den Freiheitskriegen*. München, Berlin 1925, S. 41.

⁹³⁹ Heinrich von Kleist: *Dramen 1808–1811*. Unter Mitwirkung von Hans Rudolf Barth hrsg. v. Ilse-Marie Barth u. Hinrich C. Seeba. In: Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*. Bd. II. Hrsg. v. Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Walter Müller-Seidel u. Hinrich C. Seeba. Frankfurt am Main 1987.

⁹⁴⁰ Werner (1971), S. 99.

Weise organisiert sei, die durch Ratio und Empirie nicht entdeckt werden könne. In Brentanos *Romanzen vom Rosenkranz* spielt die Hypnose eine wichtige Rolle. Friedrich von Schlegel glaubte mit seiner Freundin Christine von Stransky in ständigem magnetischen Rapport zu stehen.⁹⁴¹ Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* – besonders Klingsohrs Märchen – enthält ebenfalls zeitgenössische naturwissenschaftliche Elemente des Galvanismus und Magnetismus bzw. der Elektrizität, seine ästhetische Naturphilosophie wird jedoch in seinem Roman *Die Lehrlinge zu Sais* (1798/1801) sehr konzentriert zum Ausdruck gebracht. Selbst Eichendorff beschäftigte sich unter dem Einfluss von Adam Müller mit Problemen des Magnetismus.⁹⁴² Diese weite Verbreitung und große Beliebtheit ermöglichte den Romantikern, diese Lehre auch in eine neue naturphilosophische Weltansicht und in eine neue Religion zu integrieren.

Für die romantische Rezeption des Mesmerismus und des Somnambulismus in Deutschland war ihre Integration in einen naturphilosophischen Theoriezusammenhang, der vor allem durch Schelling entwickelt wurde, besonders prägend. Der animalische Magnetismus war zeitweise auch wegen der pantheistischen Bestrebungen der Romantiker beliebt, als Forschungsgegenstand erlaubte er weiterhin, die naturphilosophischen Spekulationen über die Schellingsche Weltseele empirisch zu begründen. Wegen des erstrebten höheren Seins und des ersehnten Einklangs mit dem im Kosmos innewohnenden Geist diente der Mesmerismus auch zur Befriedigung des religiösen Gefühls. So fand beim

⁹⁴¹ Friedrich Schlegels Briefe an Frau Christine von Stransky geborene Freiin von Schleich. Hrsg. v. M. Rottmanner. Bd. 1., Wien 1907, S. 18, 32, 49. Vgl. Werner (1971), S. 99.

⁹⁴² Vgl. Eine Tagebucheintragung vom 19. August 1811: „Abends [z] giengen wir zu Adam Müller, der uns erzählte, wie der Erzherzog Maximilian ihm selber Logis besorge und bezahlen wolle. [...] Müllers herrliches Gespräch über den Magnetismus (Mann u. Weib sind einzeln glebae adscripti d. h. dem allgemeinen Magnetismus der Sonne (Schlaf) unterworfen. Durchs Magnetisiren: Heraustreten aus dem allgem: Magn: in eine gesezlose Freiheit, in [die] den besonderen Magn:, wo man die Natur übersieht. Mann u. Weib werden Eins, also ein gantz anderes Weesen. M: der Gewohnheit, zwischen alten Geräthen etc Denn Seele theilt Seele mit etc.) Um 10 Uhr giengen wir mit Buhle nach Haus.“ In: Joseph von Eichendorff: Tagebücher. Text. Hrsg. v. Ursula Regener. Unter Mitarbeit von Franz Heiduk. Bd. XI/1. In: Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Historisch-kritische Ausgabe. Begründet von Wilhelm Kosch u. August Sauer. Fortgeführt u. hrsg. v. Hermann Kunisch u. Helmut Koopman. Tübingen 2006, S. 414. Vgl. Tagebücher des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Mit Vorwort und Anmerkungen von Wilhelm Kosch. In: Freiherr Joseph von Eichendorff: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. In Verbindung mit Philipp August Becker hrsg. v. Wilhelm Kosch und August Sauer. Bd. 11., Regensburg 1908, S. 286. Vgl. Werner (1971), S. 99.

Schelling-Schüler Schubert, bei dem – wie bei vielen seiner Zeitgenossen – sich Pantheismus und Jenseitsglaube überlagern, der Somnambulismus als Verheißung „eines höheren überirdischen Daseyns“ viel Beachtung.⁹⁴³ Die naturphilosophische Bestimmung des Somnambulismus erfolgte eben durch Schuberts *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (1808). Spuren der literarischen Faszination durch Magnetismus und Somnambulismus finden sich am ausgeprägtesten bei Hoffmann, der in seiner Erzählung *Der Magnetiseur* auch den Machteffekt des Priesterarztes auf die Patienten und die Züge des Dämonischen in der Auseinandersetzung mit dem Magnetismus thematisierte.⁹⁴⁴ In diesem Bezugspunkt schneidet das Fantasiestück wirklich tief in die Lehre und den Diskurs des Magnetismus ein.

Während Gassner seine Heilungen dem Glauben an Jesus Christus und an dessen Sieg über die Mächte Satans und der Dämonen zuschrieb, begründete Mesmer seine Methode mit seiner Theorie des Magnetismus, also mit der Naturphilosophie, und verzichtete auf die Begriffe der Dämonologie, aber seine Vorstellung über die geheime Lebenskraft der Natur wurde mit starken mystischen Elementen erfüllt. Trotzdem versuchte man immer wieder Mesmer als Vertreter der modernen wissenschaftlichen Forschung und Gassner als Repräsentant des „finsternen Mittelalters“ darzustellen, obwohl Mesmer mit seiner Theorie einfach nur ein bisher als wunderbar geltendes Phänomen seines Zaubers entkleidet und als natürlich verursacht erklärt hatte.

Um Gassner und der Dämonologie wirksam begegnen zu können, musste den Menschen ein Heilverfahren angeboten werden, das einerseits hinsichtlich des äußeren Ablaufs dem Gassnerischen vergleichbar und andererseits mit einem für die „Gelehrten-Republik“ akzeptablen theoretischen Fundament versehen war.⁹⁴⁵ Beide zielten auf Heilung von Missverhältnissen in den Kranken, die Gassner Sünde nannte, während Mesmer von Disharmonie sprach. Gassner behielt biblische und theologische Aspekte bei, Mesmer dagegen gab eine „physikalische“ Erklärung. An die Stelle Gottes trat bei ihm eine „göttliche“ Naturkraft. Gott als heilende Macht wurde durch die vom Arzt beherrschte und gelenkte

⁹⁴³ Schubert (1967), S. 309. Vgl. Kohlenbach (1991), S. 214.

⁹⁴⁴ Kremer (2001), S. 64.

⁹⁴⁵ Ego (1991), S. 25.

heilende Naturkraft ersetzt.⁹⁴⁶ Nach Auffassung Messmers sollte der Arzt die Funktion des Priesters und des Arztes, des Heilers der Seele und des Leibes miteinander verbinden, weil es nur eine Krankheit gibt: die Störung der Harmonie der Natur. Da die Gesellschaft auch ein Teil der Natur ist, erfüllte der ärztliche Priester auch eine gesellschaftliche Funktion. So beschreibt ein Zeitgenosse Messmers Haus als einen der Gottheit geweihten Tempel, der alle Klassen der Gesellschaft um das Baquet in sich vereinigt.⁹⁴⁷ Mesmer vermochte nicht solche Menschenmassen wie Gassner anzuziehen und sein Verfahren wurde vom Publikum auch nicht immer mit großem Applaus und wohlwollend aufgenommen. Das plötzlich aufblühende Interesse für seinen „thierischen Magnetismus“ galt eigentlich nicht diesem selbst, sondern es diente eher als Argument gegen Gassner und gegen den Namen Jesu.⁹⁴⁸ Statt Christus wird der Magnetiseur vergöttlicht und erlangt Priesterwürde. Ritter behauptete darüber hinaus: „alle, die wir für andere wollen und zu wollen berufen sind, sind gewissermaßen Magnetiseurs, und damit Priester, Absolutoren. Wir verrichten ein Hochamt; wirklich ein hohes Amt.“⁹⁴⁹

In seiner Erzählung verknüpft auch Hoffmann die romantische Sehnsucht nach der Einheit mit einem Herrschaftswillen, um die Unerfüllbarkeit der romantischen Intention, Vereinigung mit der Natur in Freiheit vorzustellen, zu enthüllen. Seine Darstellung stellt zugleich auch die Überzeugung der Romantiker in Frage, das die ganzheitliche Naturauffassung und die Wiederverzauberung der Welt an sich schon zu einem guten Leben und zur Freiheit bzw. näher zu Gott führt. Hoffmann lenkt die Aufmerksamkeit auf die Züge der Magnetismuserörterungen, die der romantischen Intention entgegenstehen und die idyllischen Vorstellungen über diese Vereinigung dementieren.⁹⁵⁰ Dadurch werden die Machtfantasien und Herrschaftsansprüche entdeckt, die sich in der Lehre und Auffassung über den Magnetismus verbergen. In seinem Brief weist er darauf hin, dass das Fantasiestück die Nachtseite des Magnetismus

⁹⁴⁶ Vgl. Ernst Benz: Franz Anton Mesmer und die philosophischen Grundlagen des animalischen Magnetismus. Mainz und Wiesbaden 1977, S. 31–32.

⁹⁴⁷ Vgl. ebd., S. 33.

⁹⁴⁸ Vgl. Ego (1991), S. 27.

⁹⁴⁹ J.[ohann] W.[ilhelm] Ritter: Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. 2 Bde. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1810. Mit einem Nachwort v. H. Schipperges. Heidelberg 1969, Bd. 2., S. 83. Vgl. Kohlenbach (1991), S. 229.

⁹⁵⁰ Vgl. dazu Kohlenbach (1991), S. 228–229.

entfalte. Die von Hoffmann erstrebte Entdeckung der „noch unberührte[n] neue[n] Seite des Magnetismus“ bezieht sich – wie es auch Kohlenbach auslegte – auf etwas zuvor im Schatten liegendes Neues, das vor dem Hintergrund des Schubertschen Titels die Nachtseite der Nachtseite aufzeigt. Hoffmann stellt nicht einen Bereich dar, der von der Aufklärung ignoriert wurde, sondern eine Seite, die von den romantischen Dichtern und Schriftstellern unreflektiert blieb, und die „die romantische Magnetismusadaptation ihrerseits im Dunkeln ließ“.⁹⁵¹

Die Erzählung ist ein Einschnitt in die romantische „Lehre vom Magnetismus“. Hoffmanns Rückgriff auf dämonologische Traditionen stellt nicht nur die durch den Rationalismus und die Aufklärung geprägte Lehre Mesmers in eine andere Perspektive, sondern auch die religiösen und naturphilosophischen Spekulationen Schuberts. Alban und Ottmar sind von Schuberts Auffassung der Nachtseite geprägt, indem sie behaupten, dass Magnetismus und Traum ein zukünftiges höheres Dasein und eine Vereinigung mit dem Göttlichen verkünden. Hoffmann äußert aber in seiner Novelle *Der Magnetiseur* Kritik gegenüber dieser Lehre, insofern der Magnetismus und die magnetischen Praktiken im Text diabolisiert werden.⁹⁵² Die Zugänge zum Transzendentalen werden nicht verleugnet, aber diese Beziehung zum Übernatürlichen verspricht kein höheres und besseres Leben, eine Vereinigung mit dem kosmischen Weltgeist führt bei Hoffmann zum Fall.⁹⁵³ Zur Interpretation könnte vielleicht beitragen, dass der Begriff „Kosmos“ in der Bibel als die von Gott abgefallene Weltordnung der Dinge verwendet wird, in der der Fürst dieser Welt regiert. Bei Johannes steht wiederum, dass „die ganze Welt in dem Bösen liegt“⁹⁵⁴, demzufolge ist eine Vereinigung mit dem Weltgeist gefährlich und zerstörerisch. Die Folgen dieser Verbindung werden jedoch nur auf der Ebene der Handlung dargestellt, ohne konkreten Bezug auf die Bibel.

Auch Schlegel macht seine Patientin Christine von Stransky – ähnlich wie Kluge und Schubert – auf die Gefahr der magnetischen Manipulationen aufmerksam, wenn sie in uneingeweihte Hände kommen. In seinen Fragmenten versucht Schlegel den Mesmerismus zu einer christlichen Magnetotherapie zu erheben. Zur Rechtfertigung des jetzigen

⁹⁵¹ Ebd.

⁹⁵² Vgl. ebd., S. 221.

⁹⁵³ Vgl. ebd.

⁹⁵⁴ I. Johannes 5: 19

Magnetismus, der größtenteils nur noch der rein natürliche sei wie im heidnischen Altertum, behauptet Schlegel, „daß eben *jetzt* auch dieser natürliche Magnetismus durch den *christlichen* Glauben und das *Gebet* wiedergeboren, neu belebt und zu einer höheren geistigen Bedeutung und Beziehung verklärt werden kann und soll. – Der natürliche Magnet ist jetzt *indifferent*, d. h. der guten und himmlischen Richtung ebensowohl fähig als der bösen. (KFSA, Bd. XIX, S. 345, [287].)“⁹⁵⁵ Schlegel fügt noch hinzu: „An und für sich selbst aber ist er [Magnetismus] nicht mehr böse, wie es bei den Heiden war, wegen der Beziehung auf die falschen Götter, und des daher entstandenen Rapports mit den bösen Geistern; worin also die Kirchenväter ganz richtig geurtheilt haben. (KFSA, Bd. XIX, S. 345, [287].)“ Um die magnetische Hilfe zu rechtfertigen, versucht Schlegel diese natürliche und gleichzeitig wundervolle Heilung als christliche zu erklären und zu betrachten.

Diese # [magnetische] Hülfe, der man jetzt einen so wunderlichen und unpassenden Nahmen gegeben hat, ist die Hülfe, welche der Mensch aus der ihm eingebohrnen unsichtbaren Kraft seinen Nächsten hülfreich und liebevoll mittheilt; in *diesem* Geiste muß es auch geschehen, und wo nicht Glaube und Liebe von beyden Seiten dabey ist, entstehen nur Störungen oder man kömmt auf Abwege. In diesem christlichen Sinne aber geübt, ist diese bloß natürliche, allerdings aber wundervolle Heilung auch als die christliche zu betrachten, und immer eine Hülfe von Gott. Wehe daher denen, welche dieses Geheimniß und Heiligthum des Göttlichen in der Natur mit rohen oder unreinen Händen berühren und sich dadurch an dem heiligen Geiste versündigen.⁹⁵⁶

Dass der Versuch einer Vereinigung der Bibel und deren Gott mit dem Magnetismus zum Scheitern verurteilt ist, wird in Hoffmanns Erzählung vorgeführt, indem Alban über Christus in der Natur spricht, jedoch den Weltgeist des Universums in sein Leben hereinruft.

In Schlegels anderen Fragmenten wird außerdem seine theoretische Stellungnahme zur magnetischen Lehre und zum allgemeinen magnetischen Zusammenhang zwischen dem geistigen Körper und der Natur erörtert, wobei er auch die Frage des Guten und Bösen in Beziehung zur

⁹⁵⁵ Vgl. Schlegel: Tagebuch, S. XXXVI–XXXVII.

⁹⁵⁶ Schlegels Brief an Christine von Stransky, 28. August 1821. Vgl. Schlegel: Tagebuch, S. XXXIX–XL.

Geisterwelt anschneidet, mit der die Menschen in Verbindung treten möchten. Schlegel bezeichnete die „*innerste Natur*“ als ein „*Kampffplatz der Geisterwelt*“, aber „dieses wird von den jetzigen Magnetikern sehr verkannt“ (KFSA, Bd. XIX, S. 345–346. [288]).⁹⁵⁷ Die Wurzel der Idee, wonach im inneren Geistwesen der Natur bzw. in Gott selbst das Gute und das Böse gleichzeitig aufzufinden ist, versteckt sich unter anderem in den Schriften von Jacob Böhme, der sich in den Kreisen der romantischen Dichter großer Beliebtheit erfreute und von den Künstlern sogar als Vorbild angesehen wurde. Laut Böhmes gnostischen Gedanken befindet sich nämlich in Gott, den er „Ungrund“ nennt und der für ihn gleichzeitig Nichts und Alles ist, die Gegensätzlichkeit von Gut und Böse.

Böhme behauptet, er habe „keine neue Lehre, sondern nur die alte, welche in der Bibel und im Reiche der Natur zu finden ist“; er habe „nur geschrieben, was die Natur und der Mensch sey“. In seiner Lehre und mit seinen Aussagen lehnt er die Bibel jedoch ab und macht eigentlich nicht nur den Willen, den Geist und die Seele des Menschen zum metaphysischen Wesen, sondern den ganzen Menschen zu Gott und zum Welt erzeugenden Prinzip.⁹⁵⁸

Ich habe geschrieben nicht von Menschenlehre oder Wissenschaft aus Bücherlernen, sondern aus *meinem eigenen Buche*, das in mir eröffnet ward: als (nämlich) die edle Gleichnüs Gottes, das Buch der edlen Bildnus (zu verstehen das Ebenbild Gottes), ward mir vergönnt zu lesen, und darin habe ich mein Studieren gefunden ... ich darf kein ander Buch darzu. *Mein Buch hat nur drei Blätter, das sind die drei Principia* von Ewigkeit ... Ich kann der *Welt Grund und alle Heimlichkeit darinnen finden*.⁹⁵⁹

Wenn – wie nach den Thesen Böhmes – die Natur notwendigerweise zu Gott gehöre, ein Bestandteil Gottes sei – denn die Natur ist ja der Inbegriff der körperlichen Wesen und Inhalt der menschlichen Seele, die der ewigen Natur und Gottes eigenem Wesen entstammt –, dann sollte der Wille der Menschen, der aus der Seele geschöpft wurde, demzufolge auch der Wille der Natur und der Wille Gottes sein.⁹⁶⁰ Der Wille bekommt auch in Albans philosophischen Gedanken eine besondere Bedeutung, indem

⁹⁵⁷ Vgl. Schlegel: Tagebuch, S. XXXVI.

⁹⁵⁸ Feuerbach (1990), S. 171.

⁹⁵⁹ Theos. Sendbr. Nr. 12. § 14, 15. Zitiert nach Feuerbach (1990), S. 170.

⁹⁶⁰ Vgl. Feuerbach (1990), S. 170–171.

sein eigener Wille und seine Neigung zu höheren Kräften und zur inneren Verbindung mit Maria durch den Willen der Natur gerechtfertigt werden.

Jede Neigung, die den höheren Gebrauch der inneren Kräfte in Anspruch nimmt, kann nicht verwerflich sein, sondern muß eben, aus der menschlichen Natur entsprungen und in ihr begründet, nach der Erfüllung des Zwecks unseres Daseins streben. Kann dieser denn ein anderer sein, als die höchstmögliche, vollkommenste Ausbildung und Anwendung unserer physischen und psychischen Kräfte. [...] Marie ganz in mein Selbst zu ziehen, ihre ganze Existenz, ihr Sein so in dem meinigen zu verweben, daß die Trennung davon sie vernichten muß, das war der Gedanke, der, mich hoch beseligend, nur die Erfüllung dessen aussprach, was die Natur wollte. (SW 2/1, S. 212, 216.)

Während der als „Bramin“⁹⁶¹ bezeichnete Theobald durch sein kontemplatives Leben, „durch immer geschärfteres Anschauen in die Geheimnisse der Natur einzudringen“ versucht, erstrebt Alban das „Eindringen“, das „gänzliche Inunnsziehen und Beherrschen des außer Uns liegenden geistigen Prinzips“ (SW 2/1, S. 212–213.) durch den Magnetismus. Je größer der „Wille“ in Mensch, Natur und aller Kreatur ist, in die ursprüngliche Einheit zurückzukehren, desto göttlicher ist das jeweilige – nach der Meinung Böhmes. Alles, was diesen Willen nicht aufbringt, verbleibt in der äußeren Welt.⁹⁶² Im Gegensatz zur intelligiblen Mystik spricht Böhme selbst der einfachsten Materie prinzipielle Teilhaftigkeit am Göttlichen zu und fand sie nicht völlig von Gott verschieden.⁹⁶³ Böhmes Mystik verkündet demzufolge nicht einen bloßen Aufstieg zu Gott, sondern einen wechselseitigen Prozess innerhalb panentheistischer und pantheistischer Stufen in einer immer tieferen Erkenntnis.⁹⁶⁴

Diese Gedanken werden auch bei den philosophischen Auffassungen in den Erzählungen Hoffmanns widerspiegelt. Im *Magnetiseur* steht Ottmars Vertrauen auf eine mögliche Erkenntnis über die vernünftige

⁹⁶¹ Das Wort „Brahmin“ kommt auch bei Schlegel vor: „Selbst in den äußerlichen Gebräuchen sollte sich die Lebensart der Künstler von der Lebensart der übrigen Menschen durchaus unterscheiden. Sie sind Brahminen, eine höhere Kaste, aber nicht durch Geburt, sondern durch freie Selbsteinweihung geädelt.“ In: KFSa, Bd. II, S. 271, [146].

⁹⁶² Gauger (2000), S. 127.

⁹⁶³ Ebd., S. 127.

⁹⁶⁴ Ebd., S. 127–128.

Einrichtung der Welt im Dienste dieser Denkweise: „Den Forschungstrieb, den Drang zum Wissen, den die Natur selbst in Uns legte, kann sie nicht strafen und es scheint vielmehr, als ob, je nachdem er in Uns tätig wirkt, wir desto fähiger werden, auf einer Stufenleiter, die sie Uns selbst hingestellt hat, zum Höheren empor zu klimmen.“ (SW 2/1, S. 193.) Ottmar macht im zunehmenden Wissen den Gang menschlicher Vervollkommnung aus, ähnlich wie Alban im „höheren Gebrauch der inneren Kräfte“ (SW 2/1, S. 212.) den Zweck menschlichen Daseins.

Alle Existenz ist Kampf und geht aus dem Kampfe hervor. In einem fortsteigenden Klimax wird dem Mächtigeren der Sieg zu Teil, und mit dem unterjochten Vasallen vermehrt er seine Kraft. [...] Die Waffe, mit der wir, denen die Kraft und Übermacht inwohnt, diesen geistigen Kampf gegen das untergeordnete Prinzip kämpfen und uns dasselbe unterjochen, ist uns, ich möchte sagen, sichtbarlich in die Hand gegeben. (SW 2/1, S. 213.)

Das Streben jener Herrschaft nennt er später „das Streben nach dem Göttlichen, und das Gefühl der Macht steigert in dem Verhältnis seiner Stärke den Grad der Seligkeit. Der Inbegriff aller Seligkeit ist im Fokus!“ (SW 2/1, S. 214.) Dieser Fokus, „in dem sich alles Geistige sammelt, ist Gott“ (SW 2/1, S. 214.). Der Major strebte nicht nur nach der Gottheit, er nannte sich selbst Meister und Herr, sogar Gott, der das Innerste des Barons durchschaut, und alles, was er darin jemals verborgen hat, lege hell und klar vor ihm. (SW 2/1, S. 184.) Die zwei Gestalten werden vor dem Tod Marias in Bickers Tagebuch zusammengeführt, indem ihre Figuren – jetzt nicht mehr nur in der Erinnerung an das schockierende Erlebnis und nicht nur durch die ähnlichen Gesichtszüge – vor den Augen des Barons in der Nacht verschmelzen. Der Magnetiseur, der sich selbst zu dem Höchsten erhöht und mit dem Weltgeist zu vereinigen versucht, erscheint in der Erzählung als Abbild und Symbol des romantischen Dichters, der sich als „Priester der Isis“ versteht, nach dem Göttlichen strebt und wunderbare „Sagen und Mythen der alten Ägypter und Indier“ (SW 2/1, S. 217, 211.) erzählt. Zugleich fungiert der romantische Erzähler als Magnetiseur, indem seine Erzählung vor den Augen der Leser als eine Art Suggestion erscheint. Der Leser kann nur die Bilder sehen und nur solche Erlebnisse erfahren, die der Erzähler ihm ermöglicht. Demzufolge soll der Leser „im Geiste der Erzähler“ – und fern des Autors – existieren. Seine Kunst will den Leser mit wunderbaren, phantastischen und

seltsamen Geschichten und Imaginationen fesseln.⁹⁶⁵ Für die Entwicklung dieser literarischen Erzähltechnik gilt *Der Magnetiseur* als Meilenstein, dessen als Magnetiseur dargestellter Erzähler ein romantischer ist. Während Alban – auf Kosten von Marias Leben – sein Ziel erreicht, indem die Frau weiterhin nur „in Ihm“ existiert, kann der romantische Märchenschreiber von einem solchen Erfolg wohl nur träumen – wie der Erzähler im *Goldnen Topf*.

Hoffmanns Märchen *Der goldne Topf* widerspiegelt Schlegels Vorstellungen über die progressive Universalpoesie und über die Transzendentalpoesie, indem es „Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen“ (KFSA, Bd. II, S. 182, [116].) lässt.⁹⁶⁶ Hoffmann stellt einen romantischen Dichterhelden dar, der wunderbare Manuskripte kopiert und die Sprache der Natur nicht nur versteht, sondern ihre Hieroglyphen auch abschreiben kann. Die mystischen Symbole Böhmens über das Buch und die Sprache der Natur kehren in diesem Werk besonders bildhaft wieder. Das Motiv des automatischen Schreibens, das Böhmens Schreibkunst charakterisierte und auch die romantischen Schriftvorstellungen befruchtete, wird bei Hoffmann wortwörtlich abgebildet.

„So ich schreibe, diktiret mir's der Geist in grosser wunderlicher Erkenntniß, daß ich oft nicht weiß, ob ich nach meinem Geiste in dieser Welt bin, und mich Deß hoch erfreue. Da mir denn die stete und gewisse Erkenntniß wird mitgegeben; und je mehr ich suche,

⁹⁶⁵ Vgl. Kohlenbach (1991), S. 231.

⁹⁶⁶ Vgl. „Fantasie und Witz sind dir Eins und Alles! – deute den lieblichen Schein und mache Ernst aus dem Spiel, so wirst du das Zentrum fassen und die verehrte Kunst in höherm Lichte wieder finden.“ In: KFSA, Bd. II., S. 267, [109].

je mehr finde ich, und immer tiefer, daß ich auch ofte meine sündige Person zu wenig und unwürdig achte, solche Geheimniß anzutasten, da mir denn der Geist mein Panier aufschlägt, und saget: »Siehe, Du sollst ewig darinnen leben und damit gekrönt werden; was entsetzest Du Dich?«⁹⁶⁷

Der Student Anselmus erstrebt bei seinem Weg zum Dichterwerden auch das Höchste, indem er durch die Vereinigung mit einem Naturgeist die Erfüllung eines höheren, transzendentalen Ziels sucht. Ihm wird von Serpentina der Mythos über das Wunderland Atlantis diktiert und es gelingt ihm, beim Hören und Abschreiben seiner eigenen Geschichte schließlich durch eine alchemistische Transsubstantiation in Form einer Art Himmelfahrt Atlantis zu erreichen, und weiterhin nur in diesem Reich der Poesie zu leben. Die Liebe zu einem Schlangenenwesen und ein geheimnisvoller Glaube führen Anselmus nicht nur zur buchstäblichen Vereinigung mit der Natur, sondern auch zur tiefen Erkenntnis des Höchsten: „Ja, ich Hochbeglückter habe das Höchste erkannt – ich muß dich lieben ewiglich o Serpentina! – nimmer verbleichen die goldnen Strahlen der Lilie, denn wie Glauben und Liebe ist ewig die Erkenntnis.“ (SW 2/1, S. 320.) Diese Erkenntnis stammt von einer Schlange und weist demzufolge auf ein von Gott abgewendetes und unabhängiges Wissen hin, wie es in der biblischen Szene der Versuchung der Fall ist.

Der bei Hoffmann vorgeführte Weg zur höheren Erkenntnis und zur Erleuchtung zeigt jedoch eine nähere Verwandtschaft mit den morgenländischen Erkenntnislehren, deshalb scheint es beim Abschreiben hilfreich zu sein, dass der Schreibtisch sich im blauen Zimmer des Bhogovogita Meisters und gleichzeitig im Tempel der Natur befindet. Die mystische Erkenntnis des Unendlichen wird bei Hoffmann in Symbolen und in bunten Bildern gefasst, denn laut Schlegel könne sich der Mensch dem Göttlichen nur durch sinnbildliche Darstellung nähern: „Weil aber alle Erkenntnis des Unendlichen wie ihr Gegenstand immer unendlich und unergründlich, also nur indirekt sein kann, wird sinnbildliche Darstellung nötig, um das, was nicht im Ganzen erkannt werden kann, doch teilweise erkennen zu können. Was nicht in einen Begriff zusammengefaßt werden kann, läßt sich vielleicht durch ein Bild darstellen; und so führt dann das Bedürfnis der Erkenntnis zur Darstellung, die Philosophie zur

⁹⁶⁷ Friedrich Baron de La Motte Fouqué: Jakob Böhme. Ein biographischer Denkstein. Greiz 1831, S. 64.

Poesie.“ (KFSA, Bd. XI, S. 9.) Hoffmann erfüllt Schlegels Verlangen nach der bildhaften Darstellung, indem er in seinem Märchen die tiefsten philosophischen Gedanken in Bildern vermittelt. Seine symbolhafte Darstellungsweise enthüllt, aber versteckt auch gleichzeitig die philosophische Idee und Botschaft seiner Werke. Auch die biblischen und messianistischen Motive des Märchens sind bezüglich der Interpretation von Bedeutung, weil diese wiederum Schlegels philosophischen Gedanken über eine neue Mythologie und über eine neue Religion widerspiegeln.

Bei Schlegel erscheint diese Philosophie, indem er das Höchste und das Göttliche mit einer selbstgeschaffenen „übernatürlichen Schrift“ erreichen wollte und behauptete, „das Menschliche ist überall das Höchste, und höher als das Göttliche“ (KFSA, Bd. VIII., S. 46.). Dieses Gedanken- gut verkörperte sich bei ihm in der Form eines Bibelprojekts. Die Idee, ein neues Evangelium zu schreiben, begann sich schon in Schlegels Zeit und in philosophischen Gedanken der Zeitgenossen zu regen. Friedrich Schlegel hatte eine Bibel im Sinne, „die nicht in gewissem Sinne, nicht gleichsam sondern ganz buchstäblich und in jedem Geist und Sinne Bibel wäre, das erste Kunstwerk dieser Art, da die bisherigen nur Produkte der Natur sind.“ (KFSA, Bd. XXIV, S. 204.) Der Philosoph hatte vor, seine neue Bibel in den Fußstapfen Moses, Christi, Mohammeds und Luthers wandelnd zu schaffen, und fühlte Mut und Kraft genug, „nicht bloß wie Luther zu predigen und zu eifern, sondern auch wie Mohammed mit dem feurigen Schwerdt des Wortes das Reich der Geister welterobernd zu überziehn oder wie Christus mich und mein Leben hinzugeben“ (KFSA, Bd. XXIV, S. 206.). Gleichzeitig gab er jedoch zu, Novalis habe „mehr Talent zu einem neuen Christus“, der in ihm „seinen wackern Paulus findet“ (KFSA, Bd. XXIV, S. 206.).

Mit der Idee einer neuen Bibel wird die ursprüngliche Ausnahmestellung der Bibel als von Gott geschaffenen heiligen Text in Frage gestellt und aufgehoben. Das hat notwendigerweise eine gewisse Reduktion der Bedeutsamkeit der Bibel zur Folge, und gleichzeitig wird der Status der Heiligen Schrift auf ein anderes Buch oder mehrere andere Bücher übertragen.⁹⁶⁸ Mit der Erniedrigung der Bibel werden gleichzeitig die menschlichen Werken der Philosophen und Wissenschaftler auf eine göttliche Ebene erhoben, demzufolge werden die Schöpfer dieser neuen Bibel als Gott betrachtet. Das eigene Ich wird vergöttlicht und mit Gott

⁹⁶⁸ Auerochs (2010), S. 215–216.

gleichgesetzt, wie das menschliche Werk mit Gottes Wort. Schlegel legte auch auf eine chiliastische Ausrichtung einen besonderen Akzent, da eine Bibel seiner Meinung nach etwas Prophetisches, die Absicht dagegen magisch sei. Die neue Bibel finde deshalb ihr Telos in der Prophezeiung eines kommenden goldenen Zeitalters und eines kommenden Reiches, das sie herbeizuzwingen versucht.⁹⁶⁹

Zu seiner neuen Bibel hatte Schlegel vor, auch eine neue Religion zu gründen, die vom Christentum abgekoppelt und zu einer produktiven Kraft des Menschen umgedeutet werden sollte.⁹⁷⁰ Laut Schlegel sei nämlich ein Mensch frei, „wenn er Gott hervorbringt oder sichtbar macht“ (KFSA, Bd. II, S. 258, [29]).⁹⁷¹ In einem an seinen Bruder Wilhelm geschriebenen Brief teilt er seinen festen Entschluss mit, den Plan einer neuen Religion zu realisieren: „Mit der Religion, lieber Freund, ist es uns keineswegs Scherz, sondern der bitterste Ernst, daß es an der Zeit ist, eine zu stiften. Das ist der Zweck aller Zwecke, und der Mittelpunkt. Ja ich sehe die größte Geburt der neuen Zeit schon ans Licht treten; bescheiden wie das alte Christentum, dem man nicht ansah, daß es bald das Römische Reich verschlingen würde [...].“⁹⁷² Mythologie, Poesie und Philosophie galten Schlegel als verschiedene Aspekte desselben geistigen Bemühens um Welterklärung.⁹⁷³

Mit der Zeit richtete Schlegel jedoch alle geistigen Tätigkeiten auf Religion hin aus. In allen geistigen Bereichen wird ein religiöser Anteil vorausgesetzt, indem der Unendlichkeitsbezug bei Schlegel mit Religion überhaupt gleichgesetzt wird. Philosophie und Poesie werden so auch auf Religion bezogen, da sie ihnen geistigen Gehalt gebe.⁹⁷⁴ Schlegel propagierte eine „menschenvergötternde Religion“ und versuchte „den Geist der Zeitalter und der Nationen, auch in der Religion zu erspähen und zu erraten“.⁹⁷⁵ Dieser Weltgeist der Zeitalter sollte aber nicht nur erspäht, sondern auch durch die Philosophie und Poesie verkündigt werden, denn „alles ist gemein, was gar nichts hat vom Weltgeiste der Philosophie und

⁹⁶⁹ Auerochs (2010), S. 218–219.

⁹⁷⁰ Frischmann (2005), S. 321.

⁹⁷¹ Vgl. Frischmann (2005), S. 321.

⁹⁷² Friedrich Schlegels Brief an August Wilhelm Schlegel am 7. Mai 1799. In: KFSA, Bd. XXIV, S. 284. Vgl. auch Manfred Frank: Kaltes Herz. Unendliche Fahrt. Neue Mythologie, Motiv-Untersuchungen zur Pathogenese der Moderne. Frankfurt am Main 1989, S. 94.

⁹⁷³ Ebd.

⁹⁷⁴ Frischmann (2005), S. 321.

⁹⁷⁵ Über die Philosophie. An Dorothea [1799]. In: KFSA, Bd. VIII, S. 48.

der Poesie. Sie allein sind ganz, und können erst alle besonderen Wissenschaften und Künste zu einem Ganzen beseelen und vereinen. Nur in ihnen kann auch das einzelne Werk die Welt umfassen, und nur von ihnen kann man sagen, daß alle Werke, die sie jemals hervorgebracht haben, Glieder einer Organisation sind.“⁹⁷⁶ Später fügt Schlegel noch hinzu: „Alles was kräftig, treffend, und groß ist in dem Leben handelnder oder liebender Menschen, wenn gleich sie nichts wissen von den Namen der Wissenschaften und Künste, ist Eingebung jenes Weltgeistes.“⁹⁷⁷ Poesie und Philosophie seien ein notwendiger Teil des Lebens, nämlich Geist und Seele der Menschheit, demzufolge erfüllen sie unterschiedliche Funktionen.

In seinem transzendentalpoetischen Werk gelang es Hoffmann, diesen Weltgeist der Zeitalter und der neuen Religion nicht nur zu erspähen, sondern auch zu erraten, indem er den Geisterfürst des Kosmos als Phosphorus, als „Lichtbringer“ oder Morgenstern darstellt. Die lateinische Entsprechung des Namens ist Luzifer. Luzifer wird in der griechischen und römischen Mythologie dem Phosphorus gleichgesetzt. Das Wort ist eine direkte Übersetzung des griechischen „Phosphoros“ bzw. „Phosphorus“. Der Ursprung dessen Wesens kann wiederum mit Hilfe der Bibel beleuchtet werden. Wie den biblischen Textstellen zu entnehmen ist, wollte Luzifer sich dem Höchsten gleichmachen und wurde deshalb vom Himmel hinabgestürzt. Kurz nach der Schöpfung brachte er auch das erste Menschenpaar durch Hochmut in Versuchung, was schließlich zum Fall der Menschen führte. Phosphorus verkündet bei Hoffmann ähnliche Folgen seiner Vereinigung mit der Feuerlilie: „du wirst größer und mächtiger sein wollen als Alles, was sich jetzt als deines Gleichen mit dir freut“ (SW 2/1, S. 245–246.). Dieser Weltgeist widerspiegelt sich in der romantischen Transzendentalphilosophie, indem Schlegel die Menschen vergöttlicht, und behauptet, „Gott werden, Mensch sein, sich bilden, sind Ausdrücke, die einerlei bedeuten“ (KFSA, Bd. II, S. 210, [262]).⁹⁷⁸ Gott

⁹⁷⁶ Ebd., S. 50.

⁹⁷⁷ Ebd. Vgl. Paulus behauptet im Gegensatz zu Schlegel: „Wir aber haben nicht den Geist der Welt empfangen, sondern den Geist, der aus Gott ist, um die Dinge zu kennen, die uns von Gott geschenkt sind; die wir auch verkündigen [reden], nicht in Worten, gelehrt durch menschliche Weisheit, sondern in Worten, gelehrt durch den Geist, mitteilend [verbindend, erläuternd, beurteilend] geistliche Dinge durch geistliche Mittel [Geistliches für Geistliche].“ In: I. Korinther 2: 12–13.

⁹⁷⁸ Vgl. Bolz (1987), S. 80.

sei demzufolge den Menschen aufgegeben, und zwar so, dass sich der Mensch nur zum Menschen bilden kann, indem er Gott wird. Diese neue Religion richtete sich wiederum gegen Christus – wie auch der Mesmerismus, den Schlegel als „eine Epoche machende Begebenheit der innern esoterischen Weltgeschichte“ und als „magnetisches und magisches Geisterwissen“ bezeichnete. (KFSa, Bd. XIX., S. 336, [246].)⁹⁷⁹ Der Magnetismus als „beginnendes *Geisterwort*“ sei aber bloß „die erste Regung der neuen Zeit, und der eigentliche Wendepunkt der gegenwärtigen Entwicklung“. (KFSa, Bd. XIX., S. 336, [246].) Im Licht der neuen Religion Schlegels war Mesmers Lehre wirklich nur die erste Regung. Seine Vorstellung über die neue Mythologie und über eine neu definierte Religion war eine aus der Aufklärung hervorgehende Entwicklung, die in der Feindschaft gegen Christus und das Christentum zum Ausdruck kommt, denn er kündete an, dass der Zeitpunkt gekommen sei, „das χρ [Christentum] in Mythol[ogie] zu verwandeln“ (KFSa, Bd. XVIII, S. 397, [922].)⁹⁸⁰ Hoffmann und seine Zeitgenossen leisteten mit ihren Werken einen Beitrag zu diesem Plan.

In seinen *Philosophischen Lehrjahren* behauptet Schlegel, es sei ein „[b]lasphe[mischer Irrthum, daß es nur einen Gott gäbe. Thöricht ist daß man nur Einen Mittler haben soll; für d[en] ächten Christen ist alles Mittler. Wie viel Götter jemand haben will, das hängt ledigl[ich] vou [sic] s.[einer] absolut[en] Willkühr ab.“ (KFSa, Bd. XVIII, S. 56, [369].) Den Begriff Mittler verwendet Schlegel in seinen *Ideen* als Angleichung des Künstlers an Christus. Der Mittler sei nämlich derjenige, der Göttliches in sich wahrnimmt und verkündigt. Schlegel fügt weiterhin hinzu: „Vermitteln und Vermitteltwerden ist das ganze höhere Leben des Menschen, und jeder Künstler ist Mittler für alle übrigen.“ (KFSa, Bd. II, S. 260, [44].) Auf diese Weise erscheint der Mensch selbst als ein Gott und Schlegels Philosophie als eine frühe Proklamation der Idee des Übermenschen. Schon Eichendorff schrieb in seiner Schrift *Die geistliche Poesie in Deutschland* von der „allerneuesten Poesie“, „die wir füglich als die antichristliche bezeichnen können“.⁹⁸¹ Schlegel selbst sah die antichristlichen Züge seiner Zeit zum Vorschein kommen: „Nicht dem richtigen Begriff vom

⁹⁷⁹ Vgl. Schlegel: Tagebuch, S. XXXVII.

⁹⁸⁰ Vgl. Frischmann (2005), S. 321.

⁹⁸¹ Eichendorff über die Romantik. Drei Stücke. Hrsg. v. A. Mayer-Pfannholz. München und Berlin 1925, S. 50. Zitiert nach Aniela Jaffé: Bilder und Symbole aus E. T. A. Hoffmanns Märchen „Der Goldne Topf“. Zweite, veränderte Auflage, Zürich 1978, S. 213.

Antichrist, daß derselbe ist der *Lehrer, Meister und Verkündiger des falschen und erlogenen, vom Satan nachgeäfften und untergeschobenen Wortes*, läßt sich derselbe Gang geschichtlich construieren und daraus die Folge ziehen – daß derselbe in seiner ganzen Kraft und Stärke noch *nicht* dagewesen; aber schon *Ansätze und Anfänge* genug zum Vorschein kommen.“ (KFSA, Bd. XIX, S. 333, [235].) In dem nächsten Fragment fügte er noch hinzu: „Ein absoluter *Idealismus* mit falscher Magie, höchst wirksam und allgemein auf Religion angewendet – würde wohl dem Wesen des eigentlichen Antichristen sehr nahe kommen.“ (KFSA, Bd. XIX, S. 333, [236].) Bei diesen Aussagen verzichtete er jedoch darauf, auf sein früher verkündigtes Religions- und Bibelprojekt zu reflektieren.

Dieser Mangel wurde in gewisser Hinsicht durch Hoffmanns Märchen *Der goldne Topf* behoben, in dem Hoffmann das Christentum in Mythologie zu verwandeln versuchte und eine neue Kunst- und Naturreligion – bereichert mit entwicklungsgeschichtlichen Motiven – einführte. Sein Student Anselmus bekehrte sich zu dieser neuen und gleichzeitig antichristlichen Religion, in der Phosphorus, der „Lichtbringer“, als Fürst regiert. Der vergöttlichte Dichter mit seiner alchemistischen Himmelfahrt und Verschriftlichung erscheint als Mittler und als „Künstler-Messias“, und wird dem biblischen „Wort“ entgegengesetzt, das „Fleisch wurde“. ⁹⁸² Hoffmanns neue Mythologie scheint gleichzeitig eine Offenbarung der Natur zu sein, der Mythos wird nämlich von einem Salamander und einer Schlange vorgetragen. Dieses Motiv steht wiederum in einem scharfen Kontrast zur Bibel. Anselmus' Abschreiben geschieht mit Hilfe eines heidnischen Naturgeistes, einer listigen, unreinen Schlange, die ihn so ganz und gar umschlingt und umwindet, „daß er sich nur mit ihr regen und bewegen könne“ (SW 2/1, S. 288.); während die heiligen Schreiber der Bibel aus Gott her redeten, „getrieben vom Heiligen Geist“⁹⁸³. Das Sinnbild des Heiligen Geistes ist unter anderem die Taube, die sanft und rein ist, jedoch leicht davonfliegt. Durch diese Bilder enthüllte Hoffmann das Wesen und die Essenz der neuen Religion und eines Bibelprojekts.

⁹⁸² Johannes 1: 14

⁹⁸³ „[...] indem ihr dies zuerst wisst, dass keine Weissagung der Schrift von eigener Auslegung ist. Denn die Weissagung wurde niemals durch den Willen des Menschen hervorgebracht, sondern heilige Menschen Gottes redeten [sondern Menschen redeten von Gott her], getrieben vom Heiligen Geist.“ In: II. Petrus 1: 20–21. Vgl. „Alle Schrift ist von Gott [...]“ In: II. Timotheus 3: 16–17.

In seinem Mythos – wie auch in seinem Märchen – lässt Hoffmann das Transzendente, das Unendliche im Endlichen erscheinen. Sein Mythos wurzelt in den antiken Vorstellungen über ein goldenes Zeitalter und über Atlantis, die gleichzeitig im *Goldnen Topf* – die prophetische und magische Absicht einer neuen Bibel beibehaltend – zum Reich der Poesie werden. Die im Werk dargestellte Beziehung des Menschen zum Unendlichen erscheint als eine neue Religion mit pantheistischen und heidnischen Elementen und mit dem Tempel der Natur. Damit mischt sich Hoffmann in Schlegels und Novalis' Bibelprojekt ein – auf den Spuren Mohammeds und des Meisters der Bhagavad Gita. Das Märchen zeigt jedoch, dass hinter dem Weltgeist der erstrebten Gottheit dieser neuen Religion das Böse steht. Mit Hilfe der Ironie reflektiert der romantische Erzähler – die schwerwiegende philosophische Botschaft erhebend – darauf, dass die gezielte und erwünschte Einheit und die Verbindung des Realen und des Idealen unerreichbar bleibt, da er nur einen kleinen „Meierhof“⁹⁸⁴ in Atlantis besitzen kann. Durch die Ironie wird also das allgemeine Gefühl des romantischen Künstlers ausgedrückt, dem die Grenzen der eigenen Leistung bewusst sind. Das Spiel mit der Ironie kommt „keck“ ausgeprägt in seinem Märchen *Prinzessin Brambilla* zum Ausdruck, in dem alle bisher genannten Motive – die Sprache der Natur, Mythoscherben, Märchenstücke, Atlantis, Elemente der Alchemie und der verschiedensten Religionen – mit humorvollen und verblüffenden Ideen bereichert wie in einem Feuerwerk wieder aufgeworfen werden.

Die Denkweise und die transzendente Perspektive der Romantiker berücksichtigend diente bei den Textinterpretationen die Bibel als Messschnur. Die erwähnten Philosophen und Dichter versuchten eine neue Mythologie, eine neue Religion und eine Transzendentalpoesie mit starken messianistischen Ausrichtungen zu schaffen, mit dem Ziel, das Höchste zu erreichen und in den Werken aufzuzeigen. Die *Ars poetica* der romantischen Künstler fasste Schlegel treffend zusammen: „Worauf bin ich stolz und darf ich stolz sein als Künstler? – Auf den Entschluß, der mich auf ewig von allem Gemeinen absonderte und isolierte; auf das Werk, was alle Absicht göttlich überschreitet, und dessen Absicht keiner

⁹⁸⁴ Der Meierhof könnte gleichzeitig ein Hinweis auf Hesiod sein, auf den Dichter, bei dem die älteste Darstellung über das goldene Zeitalter erscheint und der sich nach dem Tod seines Vaters als Schafhirte und Bauer in Raupachs niederließ, bis er sich von den Musen zum Dichter berufen fühlte.

zu Ende lernen wird; auf die Fähigkeit, das Vollendete was mir entgegen ist, anzubeten; auf das Bewußtsein, daß ich die Genossen in ihrer eigens-ten Wirksamkeit zu beleben vermag, daß alles was sie bilden Gewinn ist für mich.“ (KFSa, Bd. II, S. 270, [136].) Die Romantiker standen nicht auf dem Fundament einer materialistischen Welterklärung⁹⁸⁵, ihre Werke sollten mit dem Weltgeist durchtränkt das Göttliche erstreben. Ohne die Hilfe der Heiligen Schrift lassen sich viele Symbole und Bilder der romantischen Werke nicht aufdecken. Auch ihre transzendente Sichtweise und ihre abiblichen Strömungen sind erst im Spiegel der Bibel zu verstehen. Aus dieser Hinsicht ist es besonders interessant, dass alle romantischen Träume in dieser Schrift geschrieben stehen. Somit ruinieren diese Dichter selbst die Verheißungen und die Erfüllung ihrer Wünsche, indem sie eine neue Religion mit neuem Evangelium und pluralem Messias gründeten. Ihre mit mythischen, morgenländischen und esoterischen Elementen behaftete Transzendentalpoesie wurde in den Dienst dieser Religion gestellt.⁹⁸⁶

Obwohl die Romantiker sich selbst der Aufklärung gegenüber positionierten, folgten sie eigentlich deren Hauptströmung, indem sie eine neue Ersatzreligion – bereichert mit heidnischen, okkulten und pantheistischen Elementen – suchten und die Bibel und ihren Gott weiterhin ablehnten. Zwar wurde Schlegels Bibelprojekt nie realisiert, seine Vorstellungen über ein neues Evangelium und eine neue Bibel einer neuen Religion wirkten jedoch prägend auf seine Zeitgenossen. Die magnetische Lehre als „beginnendes *Geisterwort*“ und ihre Integrierung in einen naturphilosophischen und transzendentalen Theoriezusammenhang sowie in eine übermenschliche Erkenntnisreligion waren wirklich nur die ersten Regungen der neuen Zeit. Als Vorreiter könnte die Theosophie von Jakob Böhme bezeichnet werden, „insofern er *den Lucifer mit in die Gottheit hineinconstruirt*; wahrscheinlich in Folge des Pantheismus von Eri-gena – des Dinanto und Amalrich zu geschweigen“ (KFSa, Bd. XIX, S. 310–311, [113].). Laut Schlegel sei „*Jacob Böhme’s Hauptirrthum* [...], daß

⁹⁸⁵ Die materialistische Weltanschauung und die heutige darwinistische Evolutionstheorie wurzelt jedoch eigentlich selbst in solchen pantheistischen, mystischen und naturreligiösen Gedanken, die aus den naturphilosophischen Spekulationen von Fichte, Schelling, Schubert und Erasmus Darwin stammen.

⁹⁸⁶ „Wer Religion hat, wird Poesie reden. Aber um sie zu suchen und zu entdecken, ist Philosophie das Werkzeug.“ In: KFSa, Bd. II, S. 259, [34].

er den Zorn des Vaters mit übertriebenen Farben schildert, oder vielmehr zu sehr von seiner Barmherzigkeit trennt.” (KFSA, Bd. XIX, S. 295, [7].)

Diese Neigung zur übernatürlichen Erfahrungen lässt sich auch in den Werken Hoffmanns erkennen. Das transzendente Interesse eröffnete in seinen Märchen und Erzählungen den Weg in die übernatürlichen Regionen, in die seine Helden verwickelt waren. Die Folgen manifestierten sich ständig in Verwüstung, Zerstörung und Tod, die auch in die Sphäre der Realität hineintraten – wie es im Programm der romantischen progressiven Universalpoesie vorgeschrieben war.

6. Bibliographie

Siglen:

BW = E. T. A. Hoffmanns Briefwechsel. Hrsg. v. Friedrich Schnapp. Gesammelt und erläutert von Hans von Müller u. Friedrich Schnapp. München, Bd. I.: 1967; Bd. II.: 1968; Bd. III.: 1969.

DHA = Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. (In Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut) Hrsg. von Manfred Windfuhr. Bd. 1–16. Hoffmann und Campe, Hamburg 1973–1997.

DKV = Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Hrsg. v. Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba. Frankfurt am Main 1991ff.

Bd. 2: Dramen 1808–1811. Unter Mitwirkung von Hans Rudolf Barth hrsg. v. Ilse-Marie Barth u. Hinrich C. Seeba. 1987.

Bd. 3: Anekdoten, Gedichte, Schriften. Hrsg. v. Klaus Müller-Salget. 1990.

GSW = Johann Wolfgang Goethe: Italienische Reise. Teil 1. und 2. Hrsg. v. Christoph Michel und Hans-Georg Dewitz. In: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände. Hrsg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus [ua.]. Frankfurt am Main 1993.

KAV = Ernst Behler (Hrsg.): August Wilhelm Schlegel. Vorlesungen von 1798–1827. Kritische Ausgabe: Kritische Ausgabe der Vorlesungen, Bd. I., Vorlesungen über Ästhetik. Paderborn, München, Wien, Zürich 1989.

KFSA = Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe. Hrsg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett u. Hans Eichner. München, Paderborn, Wien, Zürich, Bd. II.: 1967; Bd. III.: 1975; Bd. V.: 1962; Bd. VIII.: 1975; Bd. XVI.: 1981; Bd. XVIII.: 1963; Bd. XIX.: 1971; Bd. XXI.: 1995; Bd. XXII.: 1979; Bd. XXIV.: 1985; Bd. XXXV.: 1979.

NSW = Novalis (Friedrich von Hardenberg): Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Paul Kluckhohn u. Richard Samuel. 4 Bände. Darmstadt, Bd. I.: 1960; Bd.II.: 1965; Bd. III.: 1968; Bd. IV.: 1975.

PT = PLATON: Timaios: griechisch–deutsch. Hrsg., übers., mit Anm. v. Hans Günter Zekl. Hamburg 1992.

SAS = Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Ausgewählte Schriften. 6 Bde. Hrsg. v. Manfred Frank. Frankfurt am Main, Bd. I.: 1985; Bd. V.: 1985.

SHKA = Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. v. Hans Michael Baumgartner, Wilhelm G. Jacobs, Hermann Krings und Hermann Zeltner. Stuttgart, W 1.: 1976; W 2.: 1980; W 3.: 1982; W 8.: 2004.

SW = E. T. A. Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Frankfurt am Main, 1985ff.

Bd. 2/1: Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814. Hrsg. v. Hartmut Steinecke unter Mitarbeit v. Gerhard Allroggen u. Wulf Segebrecht. Frankfurt am Main, 1993.

Bd. 3: Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816–1820. Hrsg. v. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit v. Gerhard Allroggen. Frankfurt am Main, 1985.

Bd. 4: Die Serapions-Brüder. Hrsg. v. Wulf Segebrecht unter Mitarbeit v. Ursula Segebrecht. Frankfurt am Main, 2001.

Bd. 5: Lebens-Ansichten des Katers Murr. Werke 1820–1821. Hrsg. v. Hartmut Steinecke. Frankfurt am Main, 1992.

Bd. 6: Späte Prosa. Briefe 1814–1822. Tagebücher 1814–1815. Aufzeichnungen 1819–1822. Werke 1822. Juristische Schriften 1815–1822. Hrsg. v. Gerhard Allroggen u. a. Frankfurt am Main, 2004.

SWB = Friedrich Schiller: Pompeji und Herkulanum. In: Friedrich von Schiller: Gedichte. Hrsg. v. Georg Kurscheidt. In: Friedrich Schiller: Werke und Briefe in 12 Bänden. Hrsg. v. Otto Dann [ua.] Bd. 1. Frankfurt am Main 1992.

SSW = Friedrich Schiller: Schreiben an den Intendanten der Akademie, 23. Juli 1780. In: Friedrich Schiller: Sämtliche Werke in fünf Bänden. Auf der Grundlage der Textedition von Herbert G. Göpfert. Hrsg. v. Peter André Alt [ua.]. Bd. 5. München 2004.

TS = Ludwig Tieck: Schriften in zwölf Bänden. Hrsg. v. Manfred Frank [ua.], München, Bd. VI.: 1985.

Primärliteratur:

BAUDELAIRE, Charles: Sämtliche Werke in acht Bänden. Bd. I. Hrsg. v. Friedhelm Kemp und Claude Pichois. München, Wien 1977.

BONAVENTURA (E. A. F. Klingemann): Nachtwachen. Im Anhang: Des Teufels Taschenbuch. Hrsg. v. Wolfgang Paulsen. Stuttgart 2003.

CARUS, Friedrich August: Psychologie, Bd. I., Leipzig 1808.

CERVANTES, Miguel de: Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha. Übers. von Ludwig Tieck. 4 Bände. Berlin 1799–1809.

CICERO, Marcus Tullius: De Oratore. Über den Redner. Lateinisch-deutsch. Hrsg. u. übersetzt v. Theodor Nüßlein. Düsseldorf 2007.

Die Bibel. Übersetzt von Franz Eugen Schlachter nach dem hebräischen und griechischen Grundtext. Genfer Bibelgesellschaft. Christliche Literatur-Verbreitung Bielefeld 2011.

Die heilige Schrift. Aus dem Grundtext übersetzt. Hrsg. v. Christliche Schriftenverbreitung. Hückeswagen 2003.

EICHENDORFF, Freiherr Joseph von: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. In Verbindung mit Philipp August Becker hrsg. v. Wilhelm Kosch und August Sauer. Bd. 11., Regensburg 1908.

EICHENDORFF, Joseph von: Tagebücher. Text. Hrsg. v. Ursula Regener. Unter Mitarbeit von Franz Heiduk. Bd. XI/1. In: Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Historisch-kritische Ausgabe. Begründet von Wilhelm Kosch u. August Sauer. Fortgeführt u. hrsg. v. Hermann Kunisch u. Helmut Koopman. Tübingen 2006.

FEUERBACH, Ludwig: Geschichte der neuern Philosophie von Bacon von Verulam bis Benedikt Spinoza. Hrsg. v. Joachim Höppner. Leipzig 1990.

- FICHTE, Johann Gottlieb: Kollegnachschriften 1796–1798. Hrsg. v. Reinhard Lauth u. Hans Gliwitzky u. Mitwirkung v. Michael Brüggem, Kurt Hiller, Peter Schneider u. Anna Maria Schurr. In: J. G. Fichte – Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Bd. IV/1. Hrsg. v. Reinhard Lauth u. Hans Gliwitzky. Stuttgart-Bad Cannstatt 1977.
- FICHTE, Johann Gottlieb: Nachgelassene Schriften zu Platners »Philosophischen Aphorismen« 1794–1812. Hrsg. v. Reinhard Lauth, Hans Jacob u. Hans Gliwitzky unter Mitwirkung v. Erich Fuchs, Kurt Hiller u. Peter Schneider. In: J. G. Fichte – Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Bd. II/4. Hrsg. v. Reinhard Lauth u. Hans Gliwitzky. Stuttgart-Bad Cannstatt 1976.
- FOUQUÉ, Friedrich Baron de La Motte: Jakob Böhme. Ein biographischer Denkstein. Greiz 1831.
- FOUQUÉ, Friedrich Baron de La Motte: Jakob Böhme. Ein biographischer Denkstein. Greiz 1831. [Mikrofiche-Ausg. München 1991.]
- GRIMM, Jacob: Deutsche Mythologie. Berlin 1934.
- HARNISCHFEGGER, Johannes: Die Hieroglyphen der inneren Welt. Roman-tikkritik bei E. T. A. Hoffmann. Wiesbaden 1988.
- HEINE, Heinrich: Sämtliche Schriften in zwölf Bänden. Hrsg. v. Klaus Briegleb. Bd. III., München, Wien 1976.
- HEINE, Heinrich: Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland. In: Heinrich Heine: Über Deutschland (1833–1836). Aufsätze über Kunst und Philosophie. Bearbeiter Renate Francke. In: Heinrich Heine: Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Bd. VIII. Hrsg. v. den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris. Berlin, Paris 1972.
- HEINE, Heinrich: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Bd. 8/1. Hrsg. v. Manfred Windfuhr bearbeitet v. Manfred Windfuhr, Hoffmann und Campe, Hamburg, 1979.
- HERDER, Johann Gottfried: Briefe. 6. Bd. Bearbeitet v. Wilhelm Dobbek und Günther Arnold. In: J. G. Herder Briefe. Gesamtausgabe 1763–1803. Unter Leitung v. Karl-Heinz Hahn. Weimar 1981.

- HERDER, Johann Gottfried: Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen 1788–1789. Hrsg. v. Albert Meier und Heide Hollmer. München 1988.
- HERDER, Johann Gottfried: Theologische Schriften. Hrsg. v. Christoph Bultmann u. Thomas Zippert. In: Johann Gottfried Herder: Werke in zehn Bänden. Hrsg. v. Günter Arnold [u.a.] Bd. 9/1, Frankfurt am Main 1994.
- Herders Werke in fünf Bänden. Band II. Hrsg. v. den nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen Deutschen Literatur in Weimar. Berlin u. Weimar, 1982.
- HOFFMANN, E. T. A.: Späte Werke. Nach dem Text der Erstdrucke, unter Hinzuziehung der Ausgaben von Carl Georg von Maasen, Georg Ellinger und Hans von Müller (Meister Floh), mit einem Nachwort von Walter-Müller Seidel und Anmerkungen von Wulf Segebrecht. Mit den Illustrationen von Theodor Hosemann zur ersten Gesamtausgabe von 1844/45 sowie 8 Illustrationen nach Callot und zwei Kupfern zum Erstdruck der „Irrungen“. München 1969.
- HÖLDERLIN, Friedrich: Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe, 20 Bände, Bd. XIV. Hrsg. v. D. E. Sattler. Frankfurt am Main u. Basel 1975.
- Jahrbücher der Medicin als Wissenschaft. Verfasst von einer Gesellschaft von Gelehrten und hrsg. v. A. F. Marcus und F. W. J. Schelling. II. Bd. Tübingen 1807.
- JUNG, Carl Gustav: Psychologie und Alchemie. Studienausgabe. Olten – Freiburg 1981.
- KANT, Immanuel: Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft. In: Immanuel Kant: Die Metaphysik der Sitten. Hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Wiesbaden 1956.
- KLEIST, Heinrich von: Dramen. Unter Mitwirkung von Hans Rudolf Barth hrsg. v. Ilse-Marie Barth u. Hinrich C. Seeba. In: Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Bd. 2. Hrsg. v. Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Walter Müller-Seidel u. Hinrich C. Seeba. Frankfurt am Main 1987.
- KLUGE, Carl Alexander Ferdinand: Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus, als Heilmittel. Berlin 1811.
- KLUGE, Carl Alexander Ferdinand: Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus, als Heilmittel. Berlin 1815.

- LICHTENBERG, Georg Christoph: Daß Du auf dem Blocksberg wärst. Ein Traum wie viele Träume. Goettinger Taschen Calender 1799.
- MESMER, Dr. F.[ranz] A.[nton]: Allgemeine Erläuterungen über den Magnetismus und den Somnambulismus. Als vorläufige Einleitung in das Natursystem. Karlsruhe 1815.
- MESMER, Franz Anton: Abhandlung über die Entstehung des thierischen Magnetismus. Karlsruhe 1781. [Ndr. Tübingen 1985.].
- MESMER, Franz Anton: Kurze Geschichte des thierischen Magnetismus bis April 1781. Aus dem französischen übersetzt. Karlsruhe 1783.
- MESMER, Friedrich[sic] [vielm. Franz] Anton: Mesmerismus. Oder System der Wechselwirkungen, Theorie und Anwendung des thierischen Magnetismus als die allgemeine Heilkunde zur Erhaltung des Menschen. Hrsg. v. Karl Christian Wolfart. 2 Bde., Berlin 1814.
- OETINGER, Friedrich Christoph: Sämmtliche Schriften. Hrsg. v. Karl Chr. Eberh. Ehmman. Zweite Abtheilung. Theosophische Schriften, Bd. VI. Stuttgart 1864.
- PARACELUSUS: Vom Licht der Natur und des Geistes. Eine Auswahl. Hrsg. v. Kurt Goldammer. Stuttgart 1960.
- PAUL, Jean: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. XI. Vor- schule der Aesthetik. Hrsg. v. E. Berend. Weimar 1935.
- PLATON: Das Höhlengleichnis. Sämtliche Mythen und Gleichnisse. Aus- gewählt und eingeleitet von Bernhard Kytzler. Bonn 2009.
- PLUTARCH: Über Isis und Osiris. Zweiter Teil. Die Deutungen der Sage. Übersetzung und Kommentar von Theodor Hopfner. Darmstadt 1967.
- SAINT-MARTIN, Louis Claude de: Irrthümer und Wahrheit oder Rückweiß für die Menschen auf das allgemeine Principium aller Erkenntniß. Nachdruck der Ausgabe Breslau 1782. Hrsg. v. Matthias Claudius. Hildesheim [u.a.] 2004.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph: Allgemeine Deduktion der dynamischen Pro- zesse oder der Kategorien der Physik (1800). In: Friedrich Wil- helm Joseph Schelling: Werke. Auswahl in drei Bänden. Hrsg. v. Otto Weiß, Bd. I. Leipzig 1907, S. 739–816.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph: Epikurisch Glaubensbekenntnis Heinz Widerporstens. In: Aus Schellings Leben. In Briefen. Hrsg. v. G. L. Plett. Bd. I. 1775–1803. Leipzig 1869.

- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph: Philosophie der Kunst. Unveränderter reprografischer Nachdruck der aus dem handschriftlichen Nachlaß herausgegebenen Ausgabe von 1859. Darmstadt 1976.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph: Von der Weltseele. Eine Hypothese der höhern Physik zur Erklärung des allgemeinen Organismus. Hamburg 1798.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph: F. W. J. Schelling's Schriften. Bd. I. Landshut 1809.
- SCHLEGEL, Friedrich: Gespräch über die Poesie (1800) In: Friedrich Schlegel: Seine Prosaischen Jugendschriften. Hrsg. v. J. Minor. Bd II. Wien 1906.
- SCHLEGEL, Friedrich: Kritische Schriften. München 1971.
- SCHLEGEL, Friedrich: Literarische Notizen 1797–1801. Literary Notebooks. Fragmente zur Literatur und Poesie I. (1797) Hrsg. v. Hans Eichner. Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1980.
- SCHLEGEL, Friedrich: Lucinde. Ein Roman. Studienausgabe. Kritisch hrsg. v. Karl Konrad Polheim, Stuttgart 2008.
- SCHLEGEL, Friedrich: Seine prosaischen Jugendschriften. Hrsg. v. J. Minor. Bd. I. Wien 1906.
- SCHLEGEL, Friedrich: Seine prosaischen Jugendschriften. Hrsg. v. J. Minor. Bd. II. Wien 1906.
- SCHLEGEL, Friedrich: Ueber die Sprache und Weisheit der Indier. Ein Beitrag zur Begründung der Althertumskunde. New edition with an introductory article by Sebastiano Timpanaro (translated from the Italian by J. Peter Maher) prepared by E. F. K. Koerner. Amsterdam 1977.
- SCHLEGEL, Friedrich: Progressive Universalpoesie. In: Schmitt Hans-Jürgen (Hrsg.): Romantik I. Stuttgart 1974.
- SCHOPENHAUER, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. II. In: Arthur Schopenhauer: Sämtliche Werke. Textkritisch bearbeitet u. hrsg. v. Wolfgang Frhr. von Löhneysen. Frankfurt am Main 1998.
- SCHUBERT, Gotthilf Heinrich: Ahndungen einer allgemeinen Geschichte des Lebens. Erster Theil. Leipzig 1806.
- SCHUBERT, Gotthilf Heinrich: Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. Nachdruck der Ausgabe Dresden 1808. Darmstadt 1967.

- SCHUBERT, Gotthilf Heinrich: Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften. Mit zwei Kupfertafeln. Dresden 1808.
- SCHUBERT, Gotthilf Heinrich: Die Symbolik des Traumes, Bamberg 1814.
- SCHUBERT, Gotthilf Heinrich: Die Symbolik des Traumes. Faksimiledruck nach der Ausgabe Bamberg 1814. Mit einem Nachwort von Gerhard Sauder. Heidelberg 1968.
- WACKENRODER, Wilhelm Heinrich: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. v. Silvio Vietta u. Richard Littlejohns. Bd. I. Werke. Heidelberg 1991.
- ZIMMERMANN, Johann Georg: Ueber die Einsamkeit. I. Theil. Leipzig 1784.
- ZIMMERMANN, Johann Georg: Ueber die Einsamkeit. II. Theil. Leipzig 1784.
- ZIMMERMANN, Johann Georg: Ueber die Einsamkeit. III. Theil. Tropaу 1786.
- ZIMMERMANN, Johann Georg: Ueber die Einsamkeit. IV. Theil. Leipzig 1785.

Sekundärliteratur:

- ACCIAIOLI, Stefania: Die Nachtseite der Kunst und der Wissenschaften: E.T.A. Hoffmanns Nachtstücke. In: MARTÍ MARCO, María Rosario – PÉREZ-GARCÍA, Jesús (Hrsg.): Das Phantastische in der deutschsprachigen Literatur. E. T. A. Hoffmann (1776–1822). Tübingen 2024, S. 121–133.
- AICHELE, Georg: Kanon als Intertext. Einschränkung und Befreiung? In: Stefan Alkier und Richard B. Hays (Hrsg.): Die Bibel im Dialog der Schriften. Konzepte intertextueller Bibellektüre. Tübingen 2005, S. 159–178.
- ALBRECHT, Susanna: Das Sinnvolle Unsinn: eine intertextuelle Analyse ludistisch-parodistischer Textkonstitutionen in Calvinols resa genom världen und Holgerssons von PC Jersild. Frankfurt am Main 2009.
- ALKIER, Stefan und HAYS, Richard B. (Hrsg.): Die Bibel im Dialog der Schriften. Konzepte intertextueller Bibellektüre. Tübingen 2005.
- ALTENMÜLLER, Hartwig: Zum Ursprung von Isis und Nephthys. In: Studien zur altägyptischen Kultur. Bd. 27., 1999, S. 1–26.

- ANHORN, Bartholomäus: Magiologia. Christliche Warnung für den Aberglauben und Zauberey. Basel 1674.
- APEL, A.: Das Harmonichord. In: Allgemeine musikalische Zeitung. Zwölfter Jahrgang vom 4. Oktober 1809 bis 26. Dezember 1810. Leipzig, Bd. 12, S. 1035–1038, Dezember 1810, S. 1030–1038.
- ASSMANN, Aleida: Schriftspekulationen und Sprachutopien in Antike und früher Neuzeit. In: Kabbala und Romantik. Die jüdische Mystik in der romantischen Geistesgeschichte. Hrsg. v. Eveline Goodman-Thau, Gert Mattenklott und Christoph Schulte. Tübingen 1994, S. 23–42.
- ASSMANN, Jan: Ägypten. Eine Sinngeschichte. Darmstadt 1996.
- ASSMANN, Jan: Tod und Jenseits im Alten Ägypten. München 2003.
- ASSMANN, Jan: Weisheit und Mysterium. Das Bild der Griechen von Ägypten. München 2000.
- ATTIAS, Jean-Christophe u. Benbassa, Esther: A zsidó kultúra lexikona. (ford.) Pongrácz Mária. Budapest 2003.
- AUEROCHS, Bernd: Die Entstehung der Kunstreligion. Göttingen 2006.
- AUEROCHS, Bernd: Was ist eigentlich Kunstreligion? Reflexionen zu einem Phantasma um 1800. In: Aufklärung und Religion. Neue Perspektiven. Hrsg. v. Michael Hofmann und Carsten Zelle. Mitarbeit v. Marina Mertens. Erlangen 2010, S. 205–222.
- BACHTIN, Michail: Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt am Main 1979.
- BACHTIN, Michail: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort von Alexander Kaempfe. München 1969.
- BARKHOFF, Jürgen: Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik. Stuttgart, Weimar 1995.
- BÄRSCH, Claus-Ekkehard: Die politische Religion des Nationalsozialismus. München 1998.
- BECHER, Johann Joachim: Chymisches Laboratorium, oder unter-erdische Naturkündigung. Bd. 2. Franckfurt 1680.
- BÉGUIN, Albert: Traumwelt und Romantik. Versuch über die romantische Seele in Deutschland und in der Dichtung Frankreichs. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen v. Peter Grotzer. Bern u. München 1972.

- BEHLER, Ernst (Hrsg.): August Wilhelm Schlegel. Vorlesungen von 1798–1827. Kritische Ausgabe: Kritische Ausgabe der Vorlesungen, Bd. I., Vorlesungen über Ästhetik. Paderborn, München, Wien, Zürich 1989.
- BEHLER, Ernst: Frühromantik. Berlin 1992.
- BEHLER, Ernst: Ironie und literarische Moderne. Schöningh, Paderborn, München, Wien, Zürich 1997.
- BEHLER, Ernst: Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie. Paderborn, München, Wien, Zürich 1988.
- BEHLER, Ernst: Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie. Bd. 2. Paderborn, München, Wien, Zürich 1993.
- BENZ, Ernst: Franz Anton Mesmer und die philosophischen Grundlagen des animalischen Magnetismus. Mainz und Wiesbaden 1977.
- BLUMENBERG, Hans: Arbeit am Mythos. Frankfurt am Main 1979.
- BÖHME, Gernot (Hrsg.): Klassiker der Naturphilosophie. Von den Vorsokratikern bis zur Kopenhagener Schule. München 1989.
- BÖHME, Gernot und Hartmut: Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente. München 1996.
- BÖHME, Jakob: Im Zeichen der Lilie. Aus den Werken des christlichen Mystikers. Ausgewählt und kommentiert von Gerhard Wehr. München 1991.
- BÖHME, Jakob: Jakob Böhmes Schriften. Ausgewählt, übertragen und eingeleitet von Friedrich Schulze-Maizier. Leipzig 1938.
- BOLLNOW, Otto Friedrich: Der goldene Topf und die Naturphilosophie der Romantik. Bemerkungen zum Weltbild E. T. A. Hoffmanns. Georg Misch zum 70. Geburtstag. In: Die Sammlung, 6. Jg. 1951, 4. Heft, S. 203–216.
- BOLZ, Norbert: Der aufgegebene Gott. In: Die Aktualität der Frühromantik. Hrsg. v. Ernst Behler u. Jochen Hörisch. Paderborn, München, Wien, Zürich 1987, S. 75–84.
- BOMHOFF, Katrin: Bildende Kunst und Dichtung. Die Selbstinterpretation E. T. A. Hoffmanns in der Kunst Jacques Callots und Salvator Rosas. Freiburg im Breisgau 1999.
- BONHEIM, Günther: Zeichendeutung und Natursprache. Ein Versuch über Jacob Böhme. Würzburg 1992.
- BRANDL, Leopold: Erasmus Darwin's Temple of Nature. Wien, Leipzig 1902.

- BREYMAYER, Reinhard: Bibliographie zu Prokop Diviš. In: Friedrich Christoph Oetinger: Die Lehrtafel der Prinzessin Antonia. Hrsg. von Reinhard Breymayer und Friedrich Häußermann. T. 2., Berlin/ New York 1977, S. 431–453.
- BRITTNACHER, Hans Richard: „Seltsamer und wunderlicher kann nichts erfunden werden [...]“ – einleitende Bemerkungen zum Phantastischen in der deutschen Literatur und zu E.T.A. Hoffmann. In: MARTÍ MARCO, María Rosario – PÉREZ-GARCÍA, Jesús (Hrsg.): Das Phantastische in der deutschsprachigen Literatur. E. T. A. Hoffmann (1776–1822). Tübingen 2024, S. 11–18.
- BROICH, Ulrich und PFISTER, Manfred (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Unter Mitarbeit v. Bernd Schulte-Middelich. Tübingen 1985.
- CARUS, Carl Gustav: Psyche. Zur Entwicklungsgeschichte der Seele. Reprint nach der 2. Aufl. Pforzheim 1860. Darmstadt 1975.
- Das Land der Sehnsucht. E. T. A. Hoffmann und Italien. Hrsg. v. Sanddro M. Moraldo Heidelberg 2002.
- DE LOECKER, Armand: Zwischen Atlantis und Frankfurt. Märchendichtung und goldenes Zeitalter bei E. T. A. Hoffmann. 3 Bände, Leuven 1976.
- DEGHAYE, Pierre: Jakob Böhmes Theosophie: die Theophanie in der ewigen Natur. In: Gnosis und Mystik in der Geschichte der Philosophie. Hrsg. v. Peter Koslowski. Zürich und München 1988, S. 151–167.
- DETERDING, Klaus: Die Poetik der inneren und äußeren Welt. Zur Konstitution des Poetischen in den Werken und Selbstzeugnissen E. T. A. Hoffmanns. Berlin, 2020.
- DETERDING, Klaus: E. T. A. Hoffmanns Leben und Werk. Überblick und Einführung. Würzburg 2010.
- DETERDING, Klaus: E. T. A. Hoffmann – innerer Poet und äußerer Kritiker. Berlin 2023.
- DETERDING, Klaus: Hoffmanns Erzählungen. Eine Einführung in das Werk E. T. A. Hoffmanns. Würzburg 2007.
- DETERDING, Klaus: Magie des Poetischen Raums. E. T. A. Hoffmanns Dichtung und Weltbild. Berlin, 2020.

- EGO, Anneliese: „Animalischer Magnetismus“ oder „Aufklärung“. Eine mentalitätsgeschichtliche Studie zum Konflikt um ein Heilkonzept im 18. Jahrhundert. Würzburg 1991.
- EILERT, Heide: Theater in der Erzählkunst. Eine Studie zum Werk E. T. A. Hoffmanns. Tübingen 1977.
- ELLENBERGER, Henry F.: Die Entdeckung des Unbewussten. Bd. I., Ins Deutsche übertragen von Gudrun Theusner-Stampe. Bern, Stuttgart, Wien 1973.
- ELLINGER, Georg: E. T. A. Hoffmann. Sein Leben und seine Werke. Hamburg, Leipzig 1894.
- ENGELHARDT, Dietrich von: Schuberts Stellung in der romantischen Naturforschung. In: Gotthilf Heinrich Schubert. Gedenkschrift zum 200. Geburtstag des romantischen Naturforschers. (Erlanger Forschungen. Reihe A, Band 25/1980.) Erlangen 1980, S. 11–36.
- ERMAN, Wilhelm: Der tierische Magnetismus in Preussen vor und nach den Freiheitskriegen. München, Berlin 1925.
- EŞIANU, Cornelia: „Und so führt die Philosophie zur Poesie“ – Systematische Forschungen zu Friedrich Schlegel. Wien 2016.
- FABINY, Tibor: A hermeneutika tudományá és művészete. In: Ikonológia és műértelmezés 3. A hermeneutika elmélete – Tanulmányok. Válog. és szerk. Fabiny Tibor. Szeged, JATEPress 1998, S. 9–14.
- FELDGES, Brigitte und STADLER, Ulrich: E. T. A. Hoffmann. Epoche – Werk – Wirkung. München 1986.
- FELZMANN, Fritz: Bemerkungen zu E. T. A. Hoffmanns italienischer Lokalkoloristik. In: E. T. A. Hoffmann. Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft. 22. Heft. 1976, S. 13–14.
- FERNOW, Carl Ludwig: Sitten und Culturgemälde von Rom. Gotha 1802.
- FERSTL, Frank: Jacob Boehme – der erste deutsche Philosoph. Eine Einleitung in die Philosophie des Philosophus Teutonicus. Berlin 2001.
- FLOREY, Ernst: Franz Anton Mesmers magische Wissenschaft. In: Franz Anton Mesmer und der Mesmerismus. Wissenschaft, Scharlatanerie, Poesie. Hrsg. v. Gereon Wolters. Konstanz 1988, S. 11–40.
- FRANK, Manfred: Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie. I. Teil. Frankfurt am Main 1982.

- FRANK, Manfred: Kaltes Herz. Unendliche Fahrt. Neue Mythologie, Motiv-Untersuchungen zur Pathogenese der Moderne. Frankfurt am Main 1989.
- FRAUWALLNER, Erich: Geschichte der indischen Philosophie. Bd. I. Die Philosophie des Veda und des Epos, Der Buddha und der Jina, Das Samkhya und das klassische Yoga-System. Salzburg 1953.
- FRIEDLÄNDER, Paul: Platon. Bd. 1. u. 3. Berlin 1975.
- FRISCHMANN, Bärbel: Vom Transzendentalen zum Frühromantischen Idealismus. J. G. Fichte und Fr. Schlegel. Paderborn 2005.
- GAUGER, Andreas: Jakob Böhme und das Wesen seiner Mystik. Berlin 2000.
- GAWOLL, Hans-Jürgen: Vom goldenen Zeitalter zum Reich der Vernunft. Die mythologischen Anfänge von Schellings Philosophie. In: Idealismus mit Folgen. Die Epochenwelle um 1800 in Kunst und Geisteswissenschaften. Festschrift zum 65. Geburtstag von Otto Pöggeler. Hrsg. v. Hans-Jürgen Gawoll und Christoph Jamme. München 1994, S. 19–36.
- GEBELEIN, Helmut: Alchemie. München 1991.
- GEISSMAR-BRANDI, Christoph: Das Auge Gottes. Bilder zu Jakob Böhme. Wiesbaden 1993.
- GLASENAPP, Helmuth von: Die fünf Weltreligionen. Brahmanismus, Buddhismus, Chinesischer Universalismus, Christentum, Islam. München 1963.
- GLASENAPP, Helmuth von: Die fünf Weltreligionen. Düsseldorf, Köln 1972.
- GLASENAPP, Helmuth von: Die Literaturen Indiens von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. In Verbindung mit Dr. Banarsi Das Jain, Dr. Wilhelm Geiger, Dr. Friedrich Rosen, Dr. Hilko Wiardo Schomerus. Wildpark-Potsdam 1929.
- GLASENAPP, Helmuth von: Kant und die Religionen des Ostens. Mit 8 Abbildungen nach Kupferstichen aus zeitgenössischen Reisebeschreibungen. Kitzingen am Main 1954.
- GOLDAMMER, Kurt: Paracelsus in der deutschen Romantik. Eine Untersuchung zur Geschichte der Paracelsus-Rezeption und zu geistesgeschichtlichen Hintergründen der Romantik. Mit einem Anhang über die Entstehung und Entwicklung der Elementargeister-Vorstellungen seit dem Mittelalter. Wien 1980.

- GONSCHOREK, Stephan: Serapion sei unser Schutzpatron. Die Heiligen im Erzählwerk E. T. A. Hoffmanns. Essen 2008.
- GÖTZE, Martin: Ironie und absolute Darstellung. Philosophie und Poetik in der Frühromantik. Paderborn, München, Wien, Zürich 2001.
- GRIMM, Gunter E.: „das Beste in der Erinnerung“. Zu Johann Gottfried Herders Italien-Bild. In: Johann Gottfried Herder. Aspekte seines Lebenswerkes. Hrsg. v. Martin Keßler und Volker Leppin. Berlin, New York, 2005, S. 151–178.
- GRONAU, Karl: Der Staat der Zukunft von Platon bis Dante. Braunschweig, Berlin, Hamburg 1933.
- GUNKEL, Hermann: Schöpfung und Chaos. Mit Beiträgen von Heinrich Zimmern. Göttingen 1895.
- GÜNTHER, Rigobert u. Müller, Reimar: Das goldene Zeitalter. Utopien der hellenistisch-römischen Antike. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1988.
- GÜNDEL, Klaus: E. T. A. Hoffmann. Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten. West-Berlin 1979.
- GUTEKUNST, Eberhard: Zum Himmelreich gelehrt: Friedrich Christoph Oetinger. Stuttgart 1982.
- HAAGE, Bernhard Dietrich: Alchemie im Mittelalter: Ideen und Bilder – von Zosimos bis Paracelsus. Düsseldorf, Zürich 1996.
- HALASI, Zoltán: Isten a malomban. Íróportrék. Budapest 2008.
- HAMMACHER, Klaus; SCHOTTKY, Richard u. SCHRADER, Wolfgang H. (Hrsg.): Fichte-Studien. Beiträge zur Geschichte und Systematik der Transzendentalphilosophie. Bd. 4. Transzendentalphilosophie und Evolutionstheorie. Amsterdam, Atlanta 1992.
- HARICH, Walther: E. T. A. Hoffmann. Das Leben eines Künstlers. Bd. II., Berlin 1920.
- HARNISCHFEGER, Johannes: Die Hieroglyphen der inneren Welt: Romantikritik bei E. T. A. Hoffmann. Wiesbaden 1986.
- HEINE, Roland: Transzendentalpoesie. Studien zu Friedrich Schlegel, Novalis und E. T. A. Hoffmann. Bonn 1974.
- HENKEL, Arthur: Was ist eigentlich romantisch? In: Festschrift für Richard Alewyn. Hrsg. v. Herbert Singer und Benno von Wiese. Köln, Graz 1967, S. 292–308

- HILD, Heike: Zosimos von Panopolis. In: Claus Priesner, Karin Figala (Hrsg.): *Alchemie. Lexikon einer hermetischen Wissenschaft*. München 1998, S. 380.
- HITZIG, Julius Eduard: *E. T. A. Hoffmanns Leben und Nachlass. Mit Anmerkungen zum Text und einem Nachwort von Wolfgang Held*. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1986.
- HOLTHUIS, Susanne: *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*. Tübingen 1993.
- HORVÁTH, Géza: Heinrich von Kleist világa, avagy a tudat zsákutcája. In: Horváth Géza: *A tudat zsákutcája. Tanulmányok az újabb kori német irodalomról*. Budapest 2007, S. 55–70.
- HUCH, Ricarda: *Die romantische Schule*. Tübingen 1951.
- IHMELS, Carl: *Die Entstehung der organischen Natur nach Schelling, Darwin und Wundt. Eine Untersuchung über den Entwicklungsgedanken*. Naumburg a. d. 1916.
- IONS, Veronica: *Indian Mythology*. London 1988.
- JAFFÉ, Aniela: *Bilder und Symbole aus E. T. A. Hoffmanns Märchen „Der Goldne Topf“*. Zweite, veränderte Auflage. Zürich 1978.
- Jakob Böhmes Schriften: *Ausgewählt u. eingeleitet v. Friedrich-Schulze Maizier*. Leipzig 1938.
- JANZ, Rolf-Peter: *Komische Verwirrungen in E.T.A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla**. In: MARTÍ MARCO, María Rosario – PÉREZ-GARCÍA, Jesús (Hrsg.): *Das Phantastische in der deutschsprachigen Literatur. E. T. A. Hoffmann (1776–1822)*. Tübingen 2024, S. 71–81.
- JONES, Julia; DEER, Barbara u. SEIDLER, Heinz: *Kulinarisch-ergötzliches Jahrbuch der Feiern und Feste*. Gerstenberg 1999.
- JUNG, C.[arl] G.[ustav]: *Wirklichkeit der Seele*. München 1997.
- KEEL, Anselm: *Niklaus Wolf von Rippertschwand. Der senkrechte Querdenker*. Freiburg, Schweiz 2002.
- KEILHAUER, Anneliese und Peter: *Die Bildsprache des Hinduismus. Die indische Götterwelt und ihre Symbolik*. Köln 1983.
- KILCHER, Andreas B. und Burkhard, Myriam: *Die Königsbraut*. In: E. T. A. Hoffmann: *Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. v. Detlef Kremer. Berlin 2009, S. 325–331.

- KOBUSCH, Theo: Die Wiederkehr des Mythos. Zur Funktion des Mythos bei Platon und im Denken der Gegenwart. In: Platon als Mythologe. Neue Interpretationen zu den Mythen in Platons Dialogen. Hrsg. v. Markus Janka und Christian Schäfer. Darmstadt 2002, S. 44–57.
- KOHLNBACH, Margarete: Ansichten von der Nachtseite der Romantik. Zur Bedeutung des Animalischen Magnetismus bei E. T. A. Hoffmann. In: Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften. Hrsg. v. Nicholas Saul. Iudicium-Verlag. München 1991, S. 209–233.
- KONSTANTINOVIĆ, Zoran: Vergleichende Literaturwissenschaft. Bestandsaufnahme und Ausblicke. Bern 1988.
- KÖPKE, Rudolf: Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mitteilungen. 2. Teil. Leipzig 1855.
- KOYRÉ, Alexander: Die Gotteslehre Jakob Boehmes. (Übersetzt von Hedwig Conrad-Martius.) In: Festschrift Edmund Husserl zum 70. Geburtstag gewidmet. Tübingen 1974, S. 225–281.
- KREMER, Detlef: Alchemie und Kabbala. Hermetische Referenzen im Goldenen Topf. In: E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch. Hrsg. v. Hartmut Steinecke, Franz Loquai u. Steven Paul Scher. Bd. 2. (Heft 40) Berlin 1994, S. 36–56.
- KREMER, Detlef: E. T. A. Hoffmann. Erzählungen und Romane. Berlin 1999a.
- KREMER, Detlef: Kabbalistische Signaturen. Sprachmagie als Brennpunkt romantischer Imagination bei E. T. A. Hoffmann und Achim von Arnim. In: Kabbala und die Literatur der Romantik. Zwischen Magie und Trope. Hrsg. v. Eveline Goodman-Thau, Gert Mattenklott, Christoph Schulte. Tübingen 1999b.
- KREMER, Detlef: Prosa der Romantik. Stuttgart, Weimar 1996.
- KREMER, Detlef: Prosa der Romantik. Stuttgart, Weimar 1997.
- KREMER, Detlef: Romantik. Lehrbuch Germanistik. Stuttgart, Weimar 2001.
- KROPF, David Glenn: Authorship as Alchemy. Subversive Writing in Pushkin, Scott, Hoffmann, Stanford, California 1994.
- KÜCHLER, Petra: Allegorie und Mythos in E. T. A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“. Berlin 1984.

- KÜPPER, Achim: „Poesie, die sich selbst spiegelt, und nicht Gott“. Reflexionen der Sinnkrise in Erzählungen E. T. A. Hoffmanns. Berlin 2010.
- KUTSCHERA, Franz von: Platons Philosophie. Bd. 3. Die späten Dialoge. Paderborn 2002.
- LANG, Isabel: Intertextualität als hermeneutischer Zugang zur Auslegung des Korans. Eine Betrachtung am Beispiel der Verwendung von Isräiliyyät in der Rezeption der Davidserzählung in Sure 38: 21–25. Berlin 2015.
- LEHMANN, Johannes F.: Humor/Ironie/Komik. In: E. T. A. Hoffmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. v. Chistine Lubkoll u. Harald Neumeyer, Stuttgart 2015, S. 379–383.
- LIEBRAND, Claudia: Aporie des Kunstmythos. Die Texte E. T. A. Hoffmanns. Freiburg im Breisgau 1996.
- LINDNER, Henriett: „Schnöde Künste gefallener Geister“. E. T. A. Hoffmanns Werk im Kontext der zeitgenössischen Seelenkunde. Würzburg 2001.
- Literarisches Conversationsblatt, Bd. I., 22. März 1821, Nr. 68.
Literarisches Conversationsblatt, Bd. II., 1. Sept. 1821, Nr. 201.
- LÜER, Edwin: Aurum und Aurora. Ludwig Tiecks „Runenberg“ und Jakob Böhme. Heidelberg 1997.
- MAAß, Michael: Das antike Delphi. München 2007.
- MAGRIS, Claudio: Die andere Vernunft. E. T. A. Hoffmann. Hain 1980.
- MÄHL, Hans-Joachim: Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen. Heidelberg 1965.
- MALYSZEK, Tomasz: Wassermaler und Hungerkünstler. Kunst als Ding und Körper in der Literatur. Berlin 2010.
- MAN, Paul de: Ästhetische Formalisierung. Kleists »Über das Marionettentheater.« In: Paul de Man: Allegorien des Lesens. Aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme. Mit einer Einleitung von Werner Hamacher. Frankfurt am Main 1988, S. 205–233.
- MARE, W. Harold: Teacher and Rabbi in the New Testament period. In: Grace Theological Journal 11.3 (1970), S. 11–21.

- MARTÍ MARCO, María Rosario – PÉREZ-GARCÍA, Jesús (Hrsg.): Das Phantastische in der deutschsprachigen Literatur. E. T. A. Hoffmann (1776–1822). Tübingen 2024.
- MARTINEK, Manuela: Wie die Schlange zum Teufel wurde. Die Symbolik in der Paradiesgeschichte von der hebräischen Bibel bis zum Koran. Wiesbaden 1996.
- MEFFERT, Ekkehard: Carl Gustav Carus. Sein Leben – seine Anschauung von der Erde. Stuttgart 1986.
- MEIER, Albert: Klassik – Romantik. Unter Mitarbeit von Stephanie Düsterhöft. Stuttgart 2008.
- MEIER, Friedrich Karl: Versuch einer Geschichte der Transsubstantiationslehre. Heilbronn 1832.
- MENKE, Bettine: Prosopopöia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka. München 2000.
- MERTEK, Muhammet: Der Islam. Glauben, Leben, Geschichte. Frankfurt am Main 2012.
- MESTERHÁZY, Balázs: A szétcsúszás alakzatai. Paradigmaváltások nyomában: elmélet, történetiség és romantikafogalom a kora romantika értelmezéstörténetében. Budakeszi 2023.
- MIDELFORT, H. C. Erik: Exorcism and Enlightenment. Johann Joseph Gassner and the Demons of Eighteenth-Century Germany. New Haven, London 2005.
- MIGLIORINI, Bruno – DURO, Aldo: Prontuario Etimologico. Della lingua Italiana. Paravia Torino 1950.
- MOMBERGER, Manfred: Sonne und Punsch. Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E. T. A. Hoffmann. München 1986.
- MORITZ, Karl Philip: Werke. Drei Bände. Bd. II. Hrsg. v. Horst Günther. Frankfurt am Main 1981.
- MORITZ, Karl Philipp: Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786–1788. In Briefen von Karl Philipp Moritz. 3 Bände. Berlin 1792.
- MÜLLER, Götz: Modelle der Literarisierung des Mesmerismus. Mesmers Versuche, das Unbekannte zu erklären. In: Gereon Wolters (Hrsg.): Franz Anton Mesmer und der Mesmerismus. Wissenschaft, Scharlatanerie, Poesie. Konstanz 1988, S. 71–86.

- MÜLLER-FUNK, Wolfgang: Die Dichter der Philosophen. Essays über den Zwischenraum von Denken und Dichter. Unter Mitarbeit von Matthias Schmidt. München 2013.
- MÜNSTER, Maria: Untersuchungen zur Göttin Isis vom Alten Reich bis zum Ende des Neuen Reiches. Berlin 1968.
- NEUBAUER, Martin: E. T. A. Hoffmann: Der goldne Topf. Stuttgart 2008.
- NEUMANN, Erich: Die Grosse Mutter. Eine Phänomenologie der weiblichen Gestaltungen des Unbewussten. Olten und Freiburg im Breisgau 1985.
- NEUMANN, Gerhard: E. T. A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla als Entwurf einer 'Wissenspoetik'. Wissenschaft – Theater – Literatur. In: Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800. Hrsg. v. Gabriele Brandstetter u. Gerhard Neumann. Würzburg 2004, S. 15–48.
- NEUMANN, Gerhard: Ideenparadiese. Untersuchungen zur Aphoristik von Lichtenberg, Novalis, Friedrich Schlegel und Goethe. München 1976.
- NIEDRIG, Kurt-Heinz: Die Lustspieltheorie Friedrich Schlegels – ihre Stellung und Wirkung in der Romantik. Heidelberg 1950.
- OBERTHÜR, Rainer: Das Buch der Symbole. Auf Entdeckungsreise durch die Welt der Religion. München 2009.
- OETINGER, Friedrich Christoph: Swedenborgs irdische und himmlische Philosophie. Zweite Abteilung, Zweiter Band. Hrsg. v. Karl Chr. Eberhard Ehmman. Eingeleitet und neu hrsg. v. Erich Beyreuther. Stuttgart 1977.
- OKEN, Lorenz: Lehrbuch der Naturphilosophie. Hildesheim, Zürich, New York 1991.
- OROSZ, Magdolna: „Das Gedächtnis des Textes ist seine Intertextualität“ – Intertextualität in der Literatur der Jahrhundertwende. In: Endre Hárs, Wolfgang Müller-Funk und Magdolna Orosz (Hrsg.): Verflechtungsfiguren. Intertextualität und Intermedialität in der Kultur Österreich-Ungarns. Frankfurt am Main 2003, S. 49–66.
- OROSZ, Magdolna: Identität, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E. T. A. Hoffmann. Frankfurt am Main 2001.

- OROSZ, Magdolna: Intertextualität in der Textanalyse. Wien 1997. PARET, Rudi: Mohammed und der Koran. Stuttgart 2001.
- PAULUCCI, Gianluca: Serapiontisches Prinzip und magnetische Anthropologie bei E.T.A. Hoffmann. In: MARTÍ MARCO, María Rosario – PÉREZ-GARCÍA, Jesús (Hrsg.): Das Phantastische in der deutschsprachigen Literatur. E. T. A. Hoffmann (1776–1822). Tübingen 2024, S. 109–119.
- PETHŐ, Ágnes (szerk.): Képtávtípek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből. Kolozsvár 2002.
- PIEPER, Josef: Über die platonischen Mythen. München 1965.
- PIKULIK, Lothar: Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung. München 1992.
- PREISENDANZ, Wolfgang: Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus. München 1963.
- RANKE-GRAVES, Robert von: Griechische Mythologie. Quellen und Deutung. Hamburg 2001.
- RAPOSO, Berta: Anselmus im Krieg. E.T.A. Hoffmanns Erzählung Erscheinungen und Dresdens doppeltes Gesicht. In: MARTÍ MARCO, María Rosario – PÉREZ-GARCÍA, Jesús (Hrsg.): Das Phantastische in der deutschsprachigen Literatur. E. T. A. Hoffmann (1776–1822). Tübingen 2024, S. 83–93.
- RITTER, J.[ohann] W.[ilhelm] (Hrsg.): Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur. Bd. 2. Heidelberg 1810.
- RÖD, Wolfgang: Der Weg der Philosophie. Band 1: Altertum, Mittelalter, Renaissance. München 1994.
- ROHDE, Erwin: Der griechische Roman und seine Vorläufer. Leipzig 1914.
- ROSENBERGER, Veit: Griechische Orakel. Eine Kulturgeschichte, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Stuttgart 2001.
- ROTH, Gerlinde: Hydropsie des Imaginären. Mythos Undine. Pfaffenweiler 1996.
- ROTH, Stefanie: Friedrich Hölderlin und die deutsche Frühromantik. Stuttgart 1991.

- SAINT-MARTIN, Louis Claude de: Vom Geist und Wesen der Dinge oder philosophische Blick auf die Natur der Dinge und den Zweck ihres Daseins wobei der Mensch überall als die Lösung des Räthels betrachtet wird. Aus dem französischen des Herrn von St. Martin übersetzt von Dr. G. G. Schubert. I. Theil. Leipzig 1811.
- SASSE, Günter: Die Karnevalisierung der Wirklichkeit. Vom „chronischen Dualismus“ zur „Duplizität des irdischen Seins“ in Hoffmanns Prinzessin Brambilla. In: E. T. A. Hoffmann Jahrbuch. Hrsg. v. Hartmut Steinecke, Franz Loquai, Steven Paul Scher. Bd. 9. Berlin 2001, S. 55–69.
- SCHÄFER, Lothar: Das Paradigma am Himmel. Platon über Natur und Staat. Freiburg–München 2005.
- SCHAUKAL, Richard von: E. T. A. Hoffmann. Sein Werk aus seinem Leben. Mit drei Abbildungen und sechs Faksimilebeigaben. Zürich, Leipzig, Wien 1923.
- Schelling und Swedenborg. Ein Beitrag zur Problemgeschichte des deutschen Idealismus und zur Geschichte Swedenborgs in Deutschland nebst einem Anhang über K. C. F. Krause und Swedenborg sowie Ergänzungen zu R. Schneiders Forschungen. Lörrach-Stetten 1954.
- SCHENK, Ernst von: E. T. A. Hoffmann. Ein Kampf um das Bild des Menschen. Berlin 1939
- SCHLETTE, Heinz Robert: Weltseele. Geschichte und Hermeneutik. Frankfurt am Main 1993.
- SCHMIDT, Olaf: „Callots fantastisch karikierte Blätter“. Intermediale Inszenierungen und romantische Kunsttheorie im Werk E. T. A. Hoffmanns. Berlin 2003.
- SCHMIDT, Olaf: „Die Wundernadel des Meisters“ – Zum Bild-Text-Verhältnis in E. T. A. Hoffmanns Capriccio Prinzessin Brambilla. In: E. T. A. Hoffmann Jahrbuch. Hrsg. v. Hartmut Steinecke, Franz Loquai, Steven Paul Scher. Bd. 7. Berlin 1999, S. 50–62.
- SCHMIDT, Ricarda: Wenn mehrere Künste im Spiel sind. Intermedialität bei E. T. A. Hoffmann. Göttingen 2006.
- SCHMIEDER, Karl Christoph: Geschichte der Alchemie. Halle 1832.
- SCHNAPP, Friedrich (Hrsg.): E. T. A. Hoffmann in Aufzeichnungen seiner Freunde und Bekannten. München 1974.

- SCHOLEM, Gershom: Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen. Frankfurt am Main 1980.
- SCHOLEM, Gershom: Zur Kabbala und ihrer Symbolik. Frankfurt am Main 1973.
- SCHÖLL, Julia: „Chaos und Ordnung zugleich“ – zum intra- und intertextuellen Verweissystem in Uwe Timms Erzähltexten. In: Frank Finlay, Ingo Cornils (Hrsg.): „(UN-)erfüllte Wirklichkeit“: neue Studien zu Uwe Timms Werk. Würzburg 2006, S. 127–139.
- SCHOTT, Heinz (Hrsg.): Franz Anton Mesmer und die Geschichte des Mesmerismus. Beiträge zum internationalen wissenschaftlichen Symposium anlässlich des 250. Geburtstages von Mesmer, 10. bis 13. Mai 1984 in Meersburg. Stuttgart 1985.
- SCHOTT, Heinz: Die »Strahlen« des Unbewußten – von Mesmer zu Freud. In: Franz Anton Mesmer und der Mesmerismus. Wissenschaft, Scharlatanerie, Poesie. Hrsg. v. Gereon Wolters. Konstanz 1988, S. 35–54.
- SCHULTZ, John: Jakob Böhme und die Kabbalah. Eine vergleichende Werkanalyse. Frankfurt am Main, Berlin, New York [ua.] 1993.
- SCHUMACHER, Hans: Narziß an der Quelle. Das romantische Kunstmärchen: Geschichte und Interpretationen. Wiesbaden 1977.
- SCHÜTZE, Stephan: Gedanken und Einfälle über Leben und Kunst. Leipzig 1810.
- SCHWANENBERGER, Joachim: E. T. A. Hoffmann – Ideal und Wirklichkeit. Zur Rekonstruktion seiner Vorstellungswelt. Frankfurt am Main 1990.
- SCHWEIZER, Stefan: Zwischen Poesie und Wissen. E.T.A. Hoffmanns *Der Magnetiseur*. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch, Bd. 15. „Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft e. V.“. Herausgegeben von Hartmut Steinecke und Detlef Kremer. Berlin, 2007, S. 25–49.
- SDUN, Winfried: E. T. A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla. Analyse und Interpretation einer erzählten Komödie. Freiburg im Breisgau 1961.
- SEGBRECHT, Wulf (Hrsg.): Romantische Liebe und romantischer Tod. Über den Bamberger Aufenthalt von Caroline Schlegel, Auguste Böhmer, August Wilhelm Schlegel und Friedrich Wilhelm Schelling im Jahre 1800. Bamberg 2000.

- SEGEBRECHT, Wulf: Autobiographie und Dichtung. Eine Studie zum Werk E. T. A. Hoffmanns. Stuttgart 1967.
- SIMEK, Rudolf: Lexikon der germanischen Mythologie. Stuttgart 1984.
- SOLGER, Karl Wilhelm Ferdinand: [Rezension zu] Ueber dramatische Kunst und Literatur, Vorlesungen von August Wilhelm Schlegel. In: Jahrbücher der Literatur 7 (1819), S. 80–155.
- SONNENSCHMIDT, Reinhard W.: Politische Gnosis. Entfremdungsglaube und Unsterblichkeitsillusion in spätantiker Religion und politischer Philosophie, München 2001.
- STEIN, Klaus: Naturphilosophie der Frühromantik. Paderborn 2004.
- STEINECK, Christian: Grundstrukturen mystischen Denkens. Würzburg 2000.
- STIASNY, Kurt: E. T. A. Hoffmann und die Alchemie. Aachen 1997.
- STIEGLER, Bernd: Intertextualität. In: Bernd Stiegler, Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner (Hrsg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart 1996, S. 327–333.
- STIERLE, Karlheinz: Werk und Intertextualität. In: Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner u. Bernd Stiegler (Hrsg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart 1996, S. 349–359.
- STIETENCRON, Heinrich von: Der Hinduismus. München 2001.
- STRAUBE, Ingrid: Die Quellen der Philosophie sind weiblich. Vom Einfluss weiser Frauen auf die Anfänge der Philosophie. Aachen 2001.
- STRICH, Fritz: Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner. 2 Bände. Bd. II. Halle 1910.
- STROHSCHNEIDER-KOHRs, Ingrid: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen 1960.
- TECCHI, Bonaventura: E. T. A. Hoffmanns 'Prinzessin Brambilla'. In: Zu E. T. A. Hoffmann. Hrsg. v. Steven Paul Scher. Stuttgart 1981, S. 131–141.
- TESCH, Hans: Jakob Böhme. Mystiker und Philosoph. München 1976.
- TISCHNER, Rudolf u. Karl Bittel: Mesmer und sein Problem. Magnetismus – Suggestion – Hypnose. Stuttgart 1941.
- TRÜPEL-RÜDER, Helga: Undine – eine Motivgeschichtliche Untersuchung. Bremen 1987.
- VALASTYÁN, Tamás: A keresés ritmusa. A „törekvő szellem” koraromantikus diskurzusai. Budapest 2007, S. 304–325.

- VITT-MAUCHER, Gisela: E. T. A. Hoffmanns Märchenschaffen. Kaleidoskop der Verfremdung in seinen sieben Märchen. Chapel Hill 1989.
- VOEGELIN, Eric: Die politischen Religionen. Hrsg von Peter J. Opitz. München 1993.
- WEBSTER, Noah (ed.): The Holy Bible, Containing the Old and New Testaments, in the Common Version. With Amendments of the Language. New Haven: Durrie and Peck, 1833.
- WEHR, Gerhard: Saint-Martin der „unbekannte Philosoph“. Berlin 1995.
- WEISS, János: Az észtl a szellemhez való átmenet. (Kísérlet a német idealizmus egyik epizódjának rekonstruálására). In: Magyar Filozófiai Szemle. A Magyar Tudományos Akadémia Filozófiai Bizottságának Folyóirata. Budapest 2011/3. (55. évfolyam), S. 88–102.
- WEISS, János: Mi a romantika? Filozófiai tanulmányok. Pécs 2000.
- WEISS, János: Schelling fordulatáról. In: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Filozófia és vallás. 1804. (ford.) Weiss János. Mariabesnyő 2012, S. 77–91.
- WELLENBERGER, Georg: Der Unernst des Unendlichen. Die Poetologie der Romantik und ihre Umsetzung durch E. T. A. Hoffmann. Marburg 1986.
- WERNER, Hans-Georg: E. T. A. Hoffmann. Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im Dichterischen Werk. Berlin und Weimar 1971.
- WERNER, Hans-Joachim: Eins mit der Natur. Mensch und Natur bei Franz von Assisi, Jakob Böhme, Albert Schweizer und Pierre Teilhard de Chardin. München 1986.
- WITTKOP-MÉNARDEAU, Gabrielle: E. T. A. Hoffmann. Reinbek 1966.
- WOLFART, Karl Christian: Erläuterungen zum Mesmerismus. Berlin 1815.
- WOLTERS, Gereon (Hrsg.): Franz Anton Mesmer und der Mesmerismus. Wissenschaft, Scharlatanerie, Poesie. Universitätsverlag Konstanz, Konstanz 1988.
- WÜSTHUBE, Alex: Das Denken aus dem Grund. Zur Bedeutung der Spätphilosophie Schellings für die Ontologie Ernst Blochs. Würzburg 1989.

- YOON, Tae Won: Der Symbolcharakter der neuen Mythologie im Zusammenhang mit der kritischen Funktion der romantischen Ironie bei Friedrich Schlegel. Frankfurt am Main 1996.
- ZAEHNER, Robert Charles: Der Hinduismus. Seine Geschichte und seine Lehre. München 1962.
- Zeitschrift für Instrumentenbau, Nr. 2 / 15.10.1941, Bd.: 62, Leipzig, 1941–42.
- ZELINSKY, Hartmut: Brahman und Basilisk. Hugo von Hoffmannstahls poetisches System und sein lyrisches Drama „Der Kaiser und die Hexe“. München 1974.
- ZIMMER, Heinrich: Philosophie und Religion Indiens. Zürich 1979.
- ZIMMERMANN, Rolf Christian: Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts. Bd. I. München 1969.
- ZOVKO, Marie-Elise: Natur und Gott. Das wirkungsgeschichtliche Verhältnis Schellings und Baaders. Würzburg 1996.

Handbücher, Lexika, Wörterbücher:

- BAILEY, Greg: Brahmā. In: Brill's Encyclopedia of Hinduism. Volume I. Edited by Knut A. Jacobsen. Leiden, Boston 2009, S. 499–512.
- BAUSANI, Alessandro: Stichwort Bahā Allāh. In: Encyclopaedia of Islam. Band 1., Leyden / London 1960, S. 911.
- BEAVER, R. Pierce (Hrsg.): The World's Religions. Tring, Herts, England 1982. Hrsg. der deutschen Ausgabe Wulf Metz: Handbuch Weltreligionen. Graz, Wien, Köln, Wuppertal, Basel 1983.
- BETZ, Marianne: „Capriccio/caprice“. In: Albrecht Riethmüller (Hrsg.): Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, Wiesbaden, 34. Auslieferung 2002/03.
- BIEDERMANN, Hans: Lexikon der magischen Künste: Alchemie, Sterndeutung, Hexenglaube, Geheimlehren, Mantik, Zauberkunst. Wiesbaden 1998.
- BISSCHOP, Peter: Siva. In: Christopher Key Chapple: Ātman. In: Brill's Encyclopedia of Hinduism. Volume I. Edited by Knut A. Jacobsen. Leiden, Boston 2009, S. 741–754.

- BOSWORTH, C. E. and Nizami, K. A.: „Pīr“. In: Bosworth, C. E. and Nizami, K. A., „Pīr“. In: *Encyclopaedia of Islam*. Edited by P. Bearman, Th. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel, W. P. Heinrichs. Band 8, 1995, S. 306–307. CHAPPLE, Christopher Key: Ātman. In: *Brill's Encyclopedia of Hinduism*. Volume II. Edited by Knut A. Jacobsen. Leiden, Boston 2010, S. 689–693.
- COLPE, Carsten: Naturreligion. In: *Evangelisches Kirchenlexikon. Internationale theologische Enzyklopädie*. Hrsg.v. Erwin Fahlbusch, Jan Milič Lochmann, John Mbiti, Jaroslav Pelikan u. Vischer, Lukas. Bd. 3. Göttingen 1992, S. 646–648.
- CORNU, Philippe: *Handbuch der tibetischen Astrologie*. Berlin 1999.
- COUTURE, André: Visnu. In: Christopher Key Chapple: Ātman. In: *Brill's Encyclopedia of Hinduism*. Volume I. Edited by Knut A. Jacobsen. Leiden, Boston 2009, S. 787–800.
- CUSH, Denise; Robinson, Catherine; York, Michael (Hrsg.): *Encyclopedia of Hinduism*, London, New York 2008, S. 850–854.
- Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Bd. XI, 1. Abtlg., 1. Teil, Leipzig 1935. Fotomechanischer Nachdruck, Bd. 21, München 1984.
- DIERKESMANN, Rainer (Hrsg.): *Seemanns Lexikon der Symbole. Zeichen, Schriften, Marken, Signale*. Leipzig 2006.
- Dr. Vollmer's Wörterbuch der Mythologie aller Völker. Neu bearb. v. Dr. W. Binder. Mit einer Einl. in die mythologische Wissenschaft v. Dr. Johannes Minckwitz. Stuttgart 1874.
- EISLER, Rudolf: *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. 1904. *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Durchgelesen u. ergänzt v. Wolfgang Pfeifer. Berlin 1993.
- GRIMM, Jacob und Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*. IV. Bd. 2. Abteilung. Bearbeitet v. Moriz Heyne. Leipzig 1877.
- GRIMM, Jacob und Grimm, Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*. Bd. VII., Leipzig 1889.
- Handbuch der Psychopharmakotherapie*. Hrsg. v. Florian Holsboer, Gerhard Gründer und Otto Benkert. Springer Heidelberg 2008.
- HAUSSIG, Hans Wilhelm (Hrsg.): *Wörterbuch der Mythologie*. Bd. 5. Götter und Mythen des irdischen Subkontinents. Stuttgart 1984.
- Kirchner's Wörterbuch der philosophischen Grundbegriffe. Fünfter Auflage. Neubearbeitung v. Dr. Carl Michaëlis. Leipzig 1907.

- KLUGE, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold. 23. erweiterte Auflage. Berlin, New York 1995.
- KLUGE, Friedrich. Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Bearbeitet von Elmar Seebold. Berlin, Boston 2011.
- KLUGE, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold. Berlin, New York 1999.
- Lexikon zur Bibel. Hrsg. v. Fritz Rienecker in Verbindung mit Gerd Seewald u. Lothar Coenen. Wuppertal 1960.
- LURKER, Manfred (Hrsg.): Wörterbuch der Symbolik. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachwissenschaftler. Stuttgart 1988.
- LURKER, Manfred: Lexikon der Götter und Dämonen. Namen, Funktionen, Symbole/Attribute. Stuttgart 1989.
- Meyers Großes Konversations-Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. 6., gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. 20 Bände. Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien 1902–1908. Ergänzungen und Nachträge. Band 21. 1909. Jahres-Supplemente. Bände 22–24. 1910, 1912, 1913.
- Meyers Konversations-Lexikon, Autorenkollektiv, Bd. 10. Verlag des Bibliographischen Instituts, Leipzig und Wien 1885–1892.
- Meyers Konversations-Lexikon, Autorenkollektiv, Bd. 16. Verlag des Bibliographischen Instituts, Leipzig und Wien 1888.
- Meyers Konversations-Lexikon, Autorenkollektiv, Bd. 8. Verlag des Bibliographischen Instituts, Leipzig und Wien 1885–1892.
- POHLE, J.: Eucharist, Maurice M. Hassett: Eucharist. In: The Catholic Encyclopedia. Edited by Charles G. Herbermann [u.a.]. Volume V. New York, 1909, S. 572–592.
- PRIESNER, Claus, FIGALA, Karin (Hrsg.): Alchemie. Lexikon einer hermetischen Wissenschaft. München 1998.
- RAM-PRASAD, Chakravarthi: Brahman. In: Brill's Encyclopedia of Hinduism. Volume II. Edited by Knut A. Jacobsen. Leiden, Boston 2010, S. 724–729.
- ROSCHER, W. H. (Hrsg.): Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Bd. 1. Leipzig 1886.
- ROSE, Herbert J.: Griechische Mythologie. Ein Handbuch. 2003.

- SÁNCHEZ, Marc Arévalo: Hoffmanns Spuren in Phantásien. Zur Beziehung zwischen realer und fantastischer Welt in E.T.A. Hoffmanns *Der goldne Topf* und Michael Endes *Die unendliche Geschichte*. In: MARTÍ MARCO, María Rosario – PÉREZ-GARCÍA, Jesús (Hrsg.): *Das Phantastische in der deutschsprachigen Literatur. E. T. A. Hoffmann (1776–1822)*. Tübingen 2024, S. 241–253.
- SUNAR, Şebnem: Eine schreckenerregende Dialektik: Die bürgerliche Familie als Ort und Quelle der Angst in E.T.A. Hoffmanns „Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde“. In: MARTÍ MARCO, María Rosario – PÉREZ-GARCÍA, Jesús (Hrsg.): *Das Phantastische in der deutschsprachigen Literatur. E. T. A. Hoffmann (1776–1822)*. Tübingen 2024, S. 63–70.
- STEPHAN, Inge: Scharlatane. Grenzgänger zwischen Wahn und Wissenschaft in E.T.A. Hoffmanns Erzählungen *Der Magnetiseur* (1813) und *Die Automate* (1814). In: MARTÍ MARCO, María Rosario – PÉREZ-GARCÍA, Jesús (Hrsg.): *Das Phantastische in der deutschsprachigen Literatur. E. T. A. Hoffmann (1776–1822)*. Tübingen 2024, S. 97–107.
- The Encyclopaedia of Islam. New Edition. Band 8., 1995.
- THURSTON, Herbert: Ostensorium. In: *The Catholic Encyclopedia*. Edited by Charles G. Herbermann [u.a.]. Volume XI. New York 1911, S. 344–346.
- TIMALSINA, Sthaneswar: Mantras. In: *Brill’s Encyclopedia of Hinduism*. Volume II. Edited by Knut A. Jacobsen. Leiden, Boston 2010, S. 402–415.
- WALDENFELS, Hans (Hrsg.): *Lexikon der Religionen*. begr. v. Franz König. Freiburg, Basel, Wien 1987.
- Wörterbuch der Mythologie*. Hrsg. v. Hans Wilhelm Haussig. Bd. II. Götter und Mythen im alten Europa. Stuttgart 1973.
- WURZBACH, Constantin von: Diwisch, Procop. In: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*. Theil 3., Wien 1858, S. 324–326.
- YARSHATER, Ehsan (ed. by): *Encyclopaedia Iranica*. London 1985.
- ZEDLER, Heinrich: *Großes vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*. Bd. 5. Leipzig 1733, Sp. 2151–2152.

ZEDLER, Johann Heinrich: Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste. Band 29, Leipzig 1741, Spalte 1627.

ZERBST, Marion – KAFKA, Werner: Seemanns Lexikon der Symbole. Zeichen, Schriften, Merken, Signale. Hrsg. v. Prof. Dr. Rainer Dierkesmann. Leipzig 2003.

ZIMMER, Heinrich: Philosophie und Religion Indiens. Zürich 1979.

Internetquellen:

SCHULZ, Andrej: E.T.A. Hoffmann: Der Humorist und seine Einflüsse. (o. D.) In: E.T.A. Hoffmann Portal, [online] <https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/erforschen/charakteristisches/komik/> (abgerufen am 24. 03. 2026)

O.V.: Komik und Ironie. In: E.T.A. Hoffmann Portal, [online] <https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/erforschen/charakteristisches/komik/> (abgerufen am 24. 03. 2026)



University
of Bamberg
Press

Der vorliegende Band untersucht Hoffmanns Erzählung *Der Magnetiseur* und seine Märchen *Der goldene Topf* und *Prinzessin Brambilla* im Hinblick auf die intermedialen und intertextuellen Beziehungen zur romantischen Philosophie – besonders der Philosophie von Schelling, Schubert und Schlegel.

Bei der Analyse der Werke stehen die mythologischen Spiegelscherben, die unterschiedliche Anwendung der indischen, arabischen sowie christlich-religiösen Elemente und der Einfluss der alchemistischen Strömungen im Mittelpunkt. Bei Hoffmann lässt sich eine kritische Haltung gegenüber der frühromantischen Kunstauffassung und Philosophie, dem Einheitsstreben und der Sehnsucht nach Vereinigung mit dem Kosmos feststellen.

ISBN 978-3-98989-121-0



9 783989 891210

www.uni-bamberg.de/ubp/