

**DER GENIEGEDANKE
BEI E. T. A. HOFFMANN**

**Platonisches und Neuplatonisches in
Werken Hoffmanns**

by

ISABEL CRISTINA CHAVES SEIA RUSSO DOS SANTOS

submitted in fulfilment of the requirements for
the degree of

MASTER OF ARTS

in the subject

GERMAN

at the

UNIVERSITY OF SOUTH AFRICA

SUPERVISOR: PROF M K E MISCH

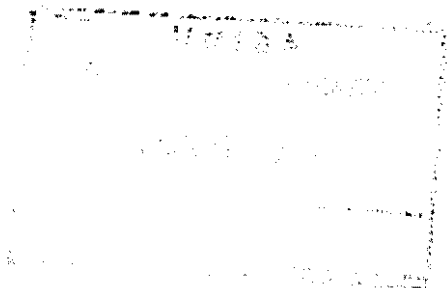
NOVEMBER 1999

THE GENIUS IN WORKS BY E.T. A. HOFFMANN
Platonic and Neoplatonic influences

by

Isabel Cristina Chaves Seia Russo dos Santos

As a latecomer to the Romantic Movement, Hoffmann viewed art as a force drawn from within. He based his understanding of the artist on the Platonic reasoning about original and imitated art, which Plato correlated with his theories about the perfect World of Ideas. According to Hoffmann, a genius seeks beauty and knowledge as laid down by Neoplatonism, and has inner visions of the ideal world which is his inspiration. Such an especially sensible person, who is being called upon to remember his original, pre-existent state in the World of Ideas will, through this path of realization, be recognized as a true artist and genius. Constantly striving for the Neoplatonic Ideal, the earthly world becomes a place in which he no longer feels at home, and he seeks to be in the aspired ideal world which for Hoffmann is ultimately found in the inner self.



833.6 HOFF SANT



0001760598

INHALT

Vorwort.....	4
1. Kapitel: Atlantis ruft	7
<i>Hoffmannsche Grundansichten</i>	
<i>Eichendorffs Kritik an Hoffmanns platonisch- neuplatonischen Tendenzen</i>	
2. Kapitel: Idee	16
<i>Platonisches in der Kunsttheorie und die Vorstellung des Schönen bei Plotin</i>	
3. Kapitel: Zu einigen Erzählungen Hoffmanns	28
<i>Das Serapiontische Prinzip der "inneren Schau"</i>	
<i>Durch die Diamantgrube zur Selbsterkenntnis</i>	
4. Kapitel: Das Märchen aus der neuen Zeit	59
<i>Callot, Platon und Plotin als Paten des "Goldnen Topf"</i>	
5. Kapitel: Signa des Genies	83
<i>Suche nach dem wahrhaft Schönen, hervorgerufen durch platonischen Eros, Anamnesis und Introspektion, verwirklicht in der inneren Schau</i>	
Abschliessende Bemerkungen.....	92
Literaturverzeichnis.....	94

Vorwort

Obwohl Hoffmanns Werk im allgemeinen und besonders *Der goldne Topf* von Interpreten oft als platonisch-neuplatonisch verstanden wird,¹ hat sich die Forschung bisher - mit Ausnahme von Manfred Misch² - nicht um eine präzise platonische Auslegung bemüht. Aus diesem Grund ist die Deutung der Werke Hoffmanns teils oft fehl-, die Absicht des Autors teils oft verlorengegangen. Herausarbeitung der platonisch-neuplatonischen Züge ist aber wichtig, denn sie sind die Grundlage, auf der Hoffmanns Genie-Denken basiert. Viel ist über den Geniegedanken bei Hoffmann schon geschrieben worden,³ und die Interpreten kommen zu völlig divergierenden Meinungen. Die platonisch-neuplatonische Bereicherung, die das Genie bei Hoffmann erhält und es auszeichnet, wurde weitgehend verkannt.

Im Rahmen dieser Arbeit ist eine ausführliche Interpretation der Werke Hoffmanns nicht möglich. Nur die grundlegenden Gedanken werden

¹ z.B. Peter von Matt: *Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst*. Tübingen: Niemeyer 1971 (Studien zur deutschen Literatur 24). Von Matt bleibt philosophischen Terminologien jedoch fern.

² Manfred Misch: *Pandora in Dresden - Spuren Platons, Plotins und Goethes in E.T.A. Hoffmanns "Der goldne Topf"*. In: *Aurora* 55 (1995), S.137-149.

³ Erwähnt seien nur Jochen Schmidt: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*. Zwei Bde. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988. - Marianne Thalmann: *Romantik in kritischer Perspektive. Zehn Studien*. Heidelberg: Lothar Stiehm 1976. - Lutz Hagedstedt: *Das Genieproblem bei E.T.A. Hoffmann. Eine Interpretation seiner späten Erzählung "Des Veters Eckfenster"*. München: Friedl Brehm 1991.

exemplifiziert, eine vollständigere Deutung ist auf den *Goldnen Topf* beschränkt. Immerhin können die Ergebnisse Licht auf das Genie-Denken bei Hoffmann werfen.

Hoffmanns Werke werden nach der im Münchener Winkler-Verlag erschienenen Ausgabe der *Sämtlichen Werke* in fünf Bänden zitiert. Die römischen Ziffern in den Angaben beziehen sich auf folgende Anordnung der Bände:

- I Fantasie- und Nachtstücke. Nach dem Text der Erstdrucke, unter Hinzuziehung der Ausgaben von Carl Georg von Maassen und Georg Ellinger, hrsg. von Walter Müller-Seidel. Anmerkungen von Wolfgang Kron. 1961.
- II Die Serapiens- Brüder. Nach dem Text der Erstausgabe unter Hinzuziehung der Ausgaben von Carl Georg von Maassen und Georg Ellinger. Anmerkungen von Wulf Segebrecht. 1963.
- III Die Elixiere des Teufels. Lebens-Ansichten des Katers Murr. Nach dem Text der Erstausgabe unter Hinzuziehung der Ausgaben von Carl Georg von Maassen und Georg Ellinger. Anmerkungen von Wolfgang Kron. 1961.
- IV Späte Werke. Nach dem Text der Erstdrucke, unter Hinzuziehung der Ausgaben von Carl Georg von Maassen, Georg Ellinger und Hans von Müller. Anmerkungen von Wulf Segebrecht. 1965.
- V Schriften zur Musik. Nachlese. Nach dem Text der Erstdrucke und Handschriften, hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Friedrich

Schnapp. 1963.

Die arabischen Zahlen in den Zitatverweisen (z.B. II. 121) beziehen sich auf die Seite des betreffenden Bandes.

1. Kapitel

Atlantis ruft

Hoffmannsche Grundansichten

Eichendorffs Kritik an Hoffmanns

platonisch-neuplatonischen Tendenzen

Da er den Zauberkreis, den Religion und Sitte um uns ziehen, freventlich überschritten hatte, [war er] den unheimlichen Gewalten jenseits dieses ewigen Kreises verfallen, und Revenants, Kobolde und allerhand ordinärer Spuk, mit dem er zu spielen sich vermäss, übte schadenfroh offene Macht über ihn, weil er, wie Goethes Zauberteherling, das heilige Bannwort vergessen.⁴

So urteilt Joseph von Eichendorff in seiner *Geschichte der poetischen Literatur* über E.T.A. Hoffmann. Enttäuscht über die Entwicklung der Romantik, sah Eichendorff sie nach ihrem "Flug von der erstrebten Höhe unaufhaltsam immer rascher und tiefer bis zum Gemeinen wieder hinabsenken", denn mit der Kapitulation vor dem "Unglauben, dem modernen Aberglauben an die Allmacht des Subjektes und allen den weltlichen Mächten [...] entstand Unsicherheit und Verwirrung und aus dieser Verwirrung jene innere Zerissenheit, welche die letzten Stadien der Schule zu charakterisieren begann".⁵ Die Phantasie, freigelassen, aber immer weiter von religiöser Orientierung entfernt, war den Romantikern "plötzlich

⁴Joseph von Eichendorff: Werke. Band III (Schriften zur Literatur). München: Winkler 1970. S.896.

⁵ Ebd., S.891.

davongefahren und über Gipfel und Wipfel in wüstem Flug bis in jenes unwirtbare Leer hinausgestürzt, wo der Himmel dunkel und die Erde nur noch in gespensterhafter Luftspiegelung erscheint".⁶ Leere Spielerei oder Verzerrung allein bleibt für Eichendorff das Endprodukt dieser unchristlichen Phantasie, die sich von jeder religiösen Überzeugung - und somit von jedem wahrhaften Gehalt - gelöst hat und ihr letztlich feindlich gegenübersteht. Das treffendste Bild hierfür aber biete Hoffmann dar, denn jene Zerissenheit bilde "als ein eigener Naturzweig, den Grundton seiner Tugenden". Eichendorff nimmt, was Hoffmann betrifft, kein Blatt vor den Mund:

Glimpf und Schimpf, Verstand und Überschwenglichkeit, Grauen und schallendes Gelächter, Rührung und ironischer Hohn ringen und fressen hier, wie die bekannten beiden Löwen, einander in der Verzweiflung wechselseitig auf, dass nichts als die Schweife übrigbleiben.⁷

Hoffmanns Werke seien nichts weiter als blosse ästhetische Kunststücke, die sich wohlgefällig selbst bespiegeln. Dilettant in Kunst und Leben, habe er ein zügellos sinnliches Leben geführt, alle Gespräche über Religion gehasst und das Dämonische ins Diabolische verkehrt. Hoffmann habe es sogar "zu seiner eigentlichen Lebensaufgabe [gemacht], das Dämonische in sich trotzig herauszufordern, das alles überwältigen und rechtfertigen sollte".⁸

⁶Ebd.

⁷Ebd.

⁸Ebd., S.895.

Harte Worte über den Zeitgenossen, die uns aber nicht wundern dürfen. Tatsächlich wurde Hoffmann im 19. Jahrhundert schon aus klassizistischer Sicht abfällig beurteilt. So auch von Goethe, der den romantischen Kollegen ablehnt und, einer negativ ausfallenden Rezension von Walter Scott über Hoffmann zustimmend, bemerkt:

Welcher treue, mit Nationalbildung besorgte Teilnehmer hat nicht mit Trauer gesehen, dass die krankhaften Werke des leidenden jungen Mannes lange Jahre in Deutschland wirksam gewesen und solche Verirrungen als bedeutend-fördernde Neuigkeit gesunden Gemüthern eingeimpft worden.⁹

Ludwig von Woltmann, Rezensent der *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung*, sprach selbst 1815 nach Erscheinen von Hoffmanns Glanzstück *Der goldne Topf* noch von "unerträgliche[r] Arroganz", "Flachheit und Geschraubtheit des [Hoffmannschen] Geistes", "Mangel an Verstand" und schliesst: "Er wird nie etwas als ein Ganzes, nie es anders als verschoben zu fassen und darzustellen imstande sein."¹⁰ Erst später wurde Hoffmanns Werk unvoreingenommen gewürdigt. Eichendorffs Haltung jedoch wurzelte fest im Boden des katholischen Glaubens und lehnte alles ab, was nicht katholisch-religiös geprägt war. Aufgabe und Sinn der Romantik und aller Dichtung war für Eichendorff die Erneuerung des christlich-katholischen Ideals. Als Literaturhistoriker galt für ihn nur der religiöse Gesichtspunkt zur Beurteilung der deutschen Literatur. So wurde auch anderen Zeitgenossen

⁹ Goethe zu einem Essay von Walter Scott. Zitiert nach: Hans Ulrich Lindken: Materialien zu "Der goldne Topf". Reihe: Editionen. Stuttgart: Klett 1983. S.116.

¹⁰ Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung, Dezember 1815, Nr.232, Sp.417-422.

Eichendorffs der Vorwurf einer Abwendung vom Religiösen nicht erspart. August Wilhelm Schlegel habe ein verlorenes Leben gelebt, Heinrich Heine zum "Heidentum Reissaus" genommen.¹¹ Goethe erkannte er zwar zu, dass er "unser grösster Dichter" sei, aber er habe ein Christentum für seinen Privatgebrauch gebildet, zur "Selbstvergötterung des emanzipierten Subjekts und der verhüllten irdischen Schönheit".¹² Auch Schiller warf er vor, durch das Theater eine "ästhetische Schwebereligion" verkündet zu haben, und verwarf ihn als "protestantisch", ein Ausdruck, der von Eichendorff immer negativ "im Sinne menschlichen Abfallens von der göttlichen Offenbarung und der Absolutsetzung des Individuums" gebraucht wird.¹³ Nehring zeigt in seiner Arbeit über die *Antagonistische Bruderschaft* zwischen Hoffmann und Eichendorff Gemeinsamkeiten wie Gegensätze auf und kommt zu dem Schluss, dass Eichendorffs Kritik an Hoffmann zu streng und ungerecht sei. Auch Eichendorff besitze als Romantiker den Blick in die Abgründe der Seele und des Lebens, aber seine gesamte Dichtung sei vom Wunsch geprägt, menschliche Verwirrung an die göttliche Instanz zu verweisen und somit zu einer Lösung zu bringen.

Das Dunkle, Dämonische und Gefährliche, wo es vorkommt, ist vornehmlich dazu da, überwunden zu werden. Jedes abschreckende Beispiel öffnet die Sicht auf ein höheres, sinnvolles Dasein. - E.T.A. Hoffmann dagegen liebt das Düstere und Geheimnisvolle. Er kultiviert

¹¹ Angelika Hesse: Eichendorffs Kritik romantischer Fehlentwicklungen. Magisterarbeit. University of South Africa 1998. S.84f.

¹² Ebd., S.80f.

¹³ Manfred Misch: Schiller und die Religion. In: Schiller-Handbuch, hrsg. von Helmut Koopmann. Stuttgart: Alfred Kröner 1998. S.198-215. Hier S.198.

nicht das Schlichte, sondern das Bizarre und Verworrene. Er sucht die Erregung, das Interessante und Exzentrische. Psychologische Zerstörung und dämonische Besessenheit üben ihre Faszination aus und werden keineswegs wie bei Eichendorff konsequent der Kontrolle durch ein moralisches Über-Ich unterstellt.¹⁴

Eichendorff konnte also gar kein Verständnis für Hoffmann haben und konnte ihm unmöglich ein gerechter Richter sein. Abgesehen davon, dass Eichendorff überwiegend Personenkritik übt und seine Vertrautheit mit Hoffmanns Werk wohl eher dürftig gewesen ist,¹⁵ ist die weltanschauliche Diskrepanz zwischen beiden Autoren unüberbrückbar. Hoffmann stand nicht auf dem Boden des Christentums. Aber wenn nicht da, wo dann? In welche Richtung gehen die Tendenzen, die Hoffmanns Eigentümlichkeit ausmachen? Eichendorff zitiert indigniert aus einem Brief Hoffmanns, der einen ersten Hinweis darauf gibt. Über seine erste Liebe schreibe der junge Hoffmann:

Eine neue Schöpfung hatte sie hervorgebracht - gereinigt von den irdischen Verbindungen schwebte sie mir entgegen in himmlischem Glanze - ich sah sie, ich fühlte sie, ich hörte ihre Stimme, sie bot mir einen Kranz von Myrten und Rosen. - Freund! Ich möchte heut gern aus mir selbst heraus - ein erhebendes Gefühl trägt mich empor auf kühnen Fittichen - Freundschaft und Liebe pressen mein Herz, und ich möchte mich durch die Mückenkolonne, durch die Maschinenmenschen, die mich umlagern mit Gemeinplätzen, gern durchschlagen, gewaltsam allenfalls!¹⁶

Dieser Ausruf hat, was Eichendorffs Unmut hervorgerufen haben mag, einen

¹⁴ Wolfgang Nehring: Eichendorff und E.T.A.Hoffmann: Antagonistische Bruderschaft. In: Aurora 45 (1985). S.91-105. Hier S.93.

¹⁵ Ebd., S.97.

¹⁶ E.T.A. Hoffmann zitiert nach Eichendorff (wie Anm.4). S.894.

ausserordentlich platonisch-neuplatonischen Klang. Eine neue Schöpfung, gereinigt von irdischen Verbindungen, schwebt Hoffmann in himmlischem Glanze entgegen. Auf kühnen Fittichen trägt ihn ein erhebendes Gefühl empor. Spricht Hoffmann von sich selbst oder von Anselmus, nachdem dieser Atlantis erreicht hat? Dieses Zitat lässt erkennen, wieviel von seiner persönlichen Vorstellung im *Goldnen Topf* enthalten ist. Für Hoffmann ist die Umwelt mechanisch und leblos, ein Bereich erkalteter Materie. Das Lebendige, das erhebt und himmlischen Glanz trägt, von irdischen Verbindungen gelöst, findet sich für ihn ausserhalb dieser Welt in einer ethischen Hochsteigerung, in einer neu hervorgebrachten Schöpfung. Hoffmann sagt der Aussenwelt, "gewaltsam allenfalls", ab. Auch Peter von Matt erkennt diese radikale Absage, ohne sie jedoch zu rechtfertigen: "eine Absage, genau besehen, an Himmel und Erde, wie man sie radikaler kaum irgendwo trifft und auch an Hoffmann selber wohl noch nicht entschieden genug festgehalten hat".¹⁷ Diese Tendenz wird in Hoffmanns Werk immer wieder deutlich - vor allem im *Goldnen Topf* -, doch die Forschung hat das Platonisch-Neuplatonische im Denken Hoffmanns nicht genügend gewürdigt. Zwar hat man behauptet, die meisten Interpretationen des *Goldnen Topfs* seien auf neuplatonische Schlüsse gekommen,¹⁸ doch wo platonische Züge bei Hoffmann nun eigentlich auffindbar seien, darum hat sich die Forschung

¹⁷ Von Matt (wie Anm. 1). S.16.

¹⁸ Nils Ekfelt: *Style and Level of Reality in E. T. A. Hoffmann's Der goldne Topf*. In: *Style* 22 (1988), S.61-92. Hier S. 62.

nur ansatzweise bemüht.¹⁹ Wenn man z.B. an Hoffmanns Künstlerfiguren denkt, bei denen der Bezug zum Platonismus/ Neuplatonismus doch überdeutlich ist, worauf später noch genauer eingegangen werden soll, ist das einigermassen verwunderlich.

Es muss jedoch bedacht werden, dass Hoffmann kein Literaturtheoretiker war; er hinterliess Paradoxe ohne Erklärungen, die eine Herausforderung an seine Interpreten bedeuten. Auch wenn seine künstlerische Begabung vielfältig und seine beruflichen Fähigkeiten auf juristischem Gebiet aner kennenswert waren, Schule machende kunsttheoretische Leistungen hat er keine vollbracht. Im Ruf, ein grosser Denker gewesen zu sein, steht er nicht. Philosophischer Terminologie gegenüber eher unbekümmert, benutzt er Ausdrücke wie Selbst, Bewusstsein, Wahnsinn, Geist, Himmel, Reich, Liebe und Freundschaft ohne klare Begrenzung in oft abenteuerlicher Syntax. Verwirrend und oft sogar widersprüchlich, gleiten Ideen durcheinander, was dem Leser das Verständnis erschwert und bei der Forschung zu manchmal völlig divergierenden Meinungen führt. In vieler Hinsicht bleibt der Spätromantiker ein Rätsel. "Wem diese [Prinzessin Brambilla] durch ihre Wunderlichkeit nicht den Kopf schwindligt macht, der hat gar keinen Kopf"²⁰, lautet der vielzitierte Kommentar von Heinrich Heine, einem der wenigen Zeitgenossen, denen Hoffmann imponierte. Hofft man auf

¹⁹ Vgl. von Matt (wie Anm. 1) und Misch (wie Anm. 2).

²⁰ Heinrich Heine: Briefe aus Berlin. (3. Brief, vom 7. Juni 1822). In: Sämtliche Schriften Bd. II. München: Carl Hanser 1969. S. 66.

Erläuterungen aus Hoffmanns eigenem Munde, so sucht man vergebens - abstrakte Gedankengänge waren nie Hoffmanns Stärke, und folgenreiche ästhetische Lehrsätze finden sich weniger in ausgesprochenen theoretischen Thesen als in der erzählerischen Einheit seiner schriftstellerischen Produktion. Inwieweit er sich selbst im klaren über seine Kunstanschauungen war, mag umstritten sein. Dass er aber unbedingt an sie glaubte und sie entsprechend verstanden wissen wollte, daran kann es keinen Zweifel geben: Erzählpassagen, die Hoffmanns Vorstellungen von der Kunst enthalten, sind immer von deutlich spürbarer Leidenschaft gekennzeichnet. Inwieweit das Philosophische ihn als Romantiker bewegte, wird ebensowenig thematisiert wie Literatur anderen Schlages, die ihn beeindruckt hat. Neben Jean Paul und Novalis beeinflusste ihn nachweislich Gotthilf Heinrich Schubert, aus dessen im Jahre 1808 veröffentlichter Arbeit *Mythos und Nachtseite der Naturwissenschaften* er vielfache Anregungen für den *Goldnen Topf* übernahm, obgleich er sich nicht ausdrücklich dazu bekannte. So bleibt ebenfalls unausgesprochen, dass er sich auf Platons Ideenlehre und höchstwahrscheinlich auf die Plotinische Schönheitslehre bezogen hat. In jeder Kunstgattung - egal, ob Hoffmanns Künstlerfiguren Dichter, Musiker oder Maler sind, - kommt die platonisch-neuplatonische Polarität zwischen Ur- und Abbild zur Sprache. Es ist ferner die aus der Antike stammende Diskussion um Anamnesis und Mimesis, die Hoffmann wieder aufgreift und in das Zentrum vieler seiner Künstlernovellen stellt. Die Polemik um den Nachahmungswert der Kunst ist in der Geschichte der Kunsttheorie virulent geblieben und ist auch in Hoffmanns Werken von

grosser Bedeutung. Anzeichen von Platons Ideenlehre und der daraus resultierenden Kunstauffassung sind ebenso in Hoffmanns Werk nachzuweisen wie Anklänge an Plotin. Bevor aber auf platonische Spuren in Hoffmanns literarischem Schaffen eingegangen wird, soll von der Bedeutung die Rede sein, die die platonische Ideenlehre in der älteren Kunsttheorie hatte, in deren Gespräch sich Hoffmann einzuschalten scheint.

2. Kapitel

Idee

Platonisches in der Kunsttheorie und die Vorstellung des Schönen bei Plotin

Als Sokrates den Schierlingsbecher leerte, war Platon neunundzwanzig Jahre alt. Die Tatsache, dass der grösste Gelehrte Athens zum Tode verurteilt werden konnte, beeindruckte den jungen Philosophen zutiefst und bestimmte die Richtung seines philosophischen Denkens. Der Tod des Sokrates war für Platon ein klares Beispiel für den unversöhnbaren Konflikt zwischen weltlichem Realem und wahren Idealen, der imperfekten, vergänglichen Welt der Sinne und der wahren, ewigen Welt der Ideen. Dieser Realitätsdualismus prägt Platons philosophische Anschauung, und diese wiederum sollte das gesamte europäische Denken beeinflussen. Ein Blick auf die Kunstgeschichte zeigt, dass er durch seine Lehre vom Schönen der Kunst den metaphysischen Sinn und Wert der Schönheit in einer Weise festgehalten hat, die in der Ästhetik von grosser Bedeutung geblieben ist. Aufgabe der Kunst ist für Platon, im Sinne der Ideen "wahr" zu sein, also die sichtbare Welt auf niemals wandelbare, allgemeine und ewig gültige Formen zurückzuführen. Da nur diese Formen, "Ideen", allein Wahrheit und Gültigkeit besitzen, kann die irdische Welt nur deren Schatten sein und ein künstlerisches Abbild dieser Schatten nur ein minderwertiges Abbild von einem Abbild. Die Übereinstimmung mit den Ideen ist somit der Wertmassstab der Kunst, im Sinne von Nachahmung wird Kunst streng

verurteilt. Platon prägte den Begriff "heuretische Kunst", die in ihrer reinen Form direkt von der Idee kommt und die der mimetischen oder nachahmenden Kunst entgegengesetzt ist. Für Panofsky heisst das, dass Kunst "vergesetzlicht" wird und auf Individualität und Originalität verzichtet werden muss. Er bezeichnet Platon als kunstfeindlich im Sinne der bildenden Künste und als kunstfremd im allgemeinen.²¹ Tatsächlich ist der Kreis derjenigen künstlerischen Erscheinungen, die Platon von seinem Standpunkt aus bejahen konnte, ein recht enger. Kunst gehört der Sinnenwelt an, sie ist dem Wandel und dem Gefühl ausgesetzt und beruht selten auf wahrer Erkenntnis. Ewig Wahres erklärt der Platon-Interpret Gaarder mit dem Vergleichsbeispiel in der Schulklasse: Fragt der Lehrer seine dreissig Schüler, welche Farbe die schönste im Regenbogen ist, so bekommt er vermutlich sieben verschiedene Antworten. Fragt er die Klasse aber, was acht mal drei ist, so geben alle Schüler - hoffentlich - dieselbe Antwort. Vernunft ist also das Gegenteil von Gefühl. Sie wandelt sich nicht, sie ist nicht vergänglich, sie ist ewig wahr. Nur was in der Vernunft und im Denken beschlossen werden kann, hat für Platon ewigen Bestand. Deshalb schätzte er die Mathematik so hoch ein.²² Was durch die Sinne aufgenommen wird, kann jedoch niemals wirkliche Geltung besitzen. Selbst wo ein wirkliches Kunstwerk nach Menschenmöglichkeit erreicht wird, kann es nie einen Rang beanspruchen, der "heuretisch" hoch genug ist, denn bei aller Genauigkeit

²¹ Erwin Panofsky: IDEA. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. Berlin: Wissenschaftsverlag Volker Spiess 1993. S.2.

²² Jostein Gaarder: Sophie's World. Phoenix 1996. Vgl. S.74.

und versuchter Übereinstimmung mit dem Urbild kann es ihm doch nicht nahe genug kommen und muss in vieler Hinsicht mit ihm in Widerspruch stehen. Es handelt sich nach wie vor um blosse Mimesis, die von Platon abgelehnt wird. Die Nachahmung der sinnlichen Erscheinung der Körperwelt ist unerwünscht, ihr wird das innere Streben nach dem Wahren, Göttlichen gegenübergestellt - dies bezieht sich nicht nur auf die bildenden, sondern auf alle Künste. Wahrhaft geniale Künstler im platonischen Sinn lassen

ihre Augen häufig abwechselnd bald auf der einen, bald auf der anderen Seite verweilen, also einmal auf dem wahrhaft Gerechten, Schönen, Besonnenen und was sonst daher gehört, und dann wieder auf demjenigen, das unter Menschen dafür gilt, und stellen durch Mischen und Mischen aus ihren Materialien das Menschenbild her, in dessen Auffassung sie sich leiten lassen von dem, was Homer, wenn es unter den Menschen in die Erscheinung tritt, göttlich und göttergleich nannte.²³

Das "Verweilen des Auges" setzt voraus, dass das Ideale, Göttliche auch wirklich *geschaut* wird. Als dualistische Kreatur hat der Mensch einen "zerfliessenden", sterblichen Körper und eine ewige, unsterbliche Seele, die die Möglichkeit besass, die Ideenwelt zu schauen, in der sich die originalen, ewigen Formen der Dinge befinden. Diese Seele, die *Psyche*, ist der einzige Bezug zur "Heimat" und kann die Erinnerung an sie ermöglichen. Der ideale Lebenslauf in der platonischen Praxis ist durch erste vage Erinnerungen gekennzeichnet, die weiterhin zur Sehnsucht nach der verlorenen Heimat - Hoffmann nennt sie im *Goldnen Topf* Atlantis - führen. Diese Sehnsucht,

²³ Platon: Staat VI. S.501. Zitiert nach Panofsky (wie Anm.21). S.2.

ein Trieb nach der Erkenntnis, ist mit schöpferischer, geistiger Tätigkeit verbunden. Da der Mensch sich in dieser Sehnsucht in einem Zustand der seelischen Empfängnisbereitschaft und Liebe befindet, nennt Platon ihn *Eros*, nach dem griechischen Liebesgott. Der Eros ruft schliesslich zur Rückkehr in diese Heimat auf. Hoffmanns Held Anselmus will sich vom Weltlichen, Sterblichen, Körperlichen befreien und "empor auf kühnen Fittichen"²⁴ der Heimat entgegenfliegen. Die Erinnerung an die Welt der Ideen nennt Platon *Anamnesis*, ein Wiedererkennen der Ideen aus vorgeburtlicher Zeit. Dahinter steht die Auffassung von der Präexistenz der Seele. Die Urbilder stehen im Kontrast zur irdischen Realität, die nur minderwertige Abbilder der Ideen hervorbringt. Nur ein sensibler, zu Höherem aufgeschlossener Geist vermag die Seele zu aktivieren und sie das Wesen der Dinge erkennen zu lassen. Die meisten Menschen begnügen sich mit den imperfekten Abbildern des Wirklichen und denken nicht daran, ihre Seele freizulassen, um die Reise zurück nach jener Welt des Intelligiblen anzutreten. Nur ein höherer Geist kann das Ideale erstreben. Später nannte sich dieser auserkorene, vom Eros entzündete und in schöpferisch-geistiger Begeisterung sich befindende Geist *Genius* oder Genie.

Zurück zur Geschichte der Kunsttheorie: Platon bestimmte den Wert einer künstlichen Schöpfung nach dem Mass theoretischer, besonders

²⁴ Hoffmann (wie Anm.16). Ebd.

mathematischer Einsicht. Es geht ihm nicht um Originalität, sondern um die Entdeckung ewiger und allgemeingültiger Prinzipien, wie sie in erster Linie aus der Mathematik erschlossen werden können. In einer Hierarchie der Künste müsste folglich der Architektur und der Musik der höchste Rang zufallen. "Der weitaus grösste Teil dessen, was allgemein als Kunst, und sogar grosse Kunst, gegolten hat und gilt, fällt für ihn unter den Begriff der [nachahmenden Künste], gegen die er im X. Buch des 'Staates' und im 'Sophistes' seine berühmten Verdammungsurteile geschleudert hat."²⁵ Um der Wahrheit willen sollten die "mimetischen Künste" aus seinem Staat ausgeschlossen werden. Denn sie würden nur Abbilder aus zweiter Hand hervorbringen, die die Inhalte der sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit den Tatsachen entsprechend wiedergeben. Das aber führt zu einer nutzlosen Verdoppelung der ohnehin schon die Urformen nachahmenden Erscheinungswelt. Der ideale Maler oder Bildhauer dagegen hielt für Platon unwandelbar an den Ideen fest, wobei er jegliche künstlerische Freiheit und Originalität opfert, dem idealen Urbild ergeben.

In der Spätantike wurde der Kunst ein höherer Wert beigemessen, sie bekam mehr Autonomie, während der Begriff vom Wesen der Idee sich verschob: die Idee lebt nun als Denkbild im Innern des Künstlers. In seinem eigenen Geiste hat er nun eine erhabene Vorstellung, ein herrliches Urbild der Schönheit wohnen, auf das er "den inneren Blick zu richten vermag; und

²⁵ Panofsky (wie Anm.21). S.3.

wenngleich die ganze Vollkommenheit dieses inneren Urbildes in das geschaffene Werk nicht eingehen kann, so hat dasselbe doch ein Schönes zu offenbaren, das mehr ist, als das Abbild einer reizvollen, aber nur den trüglichen Sinnen gegebenen 'Wirklichkeit', und dennoch etwas anderes, als der blosse Reflex einer im Grunde nur durch den Intellekt erkennbaren 'Wahrheit'.²⁶ Wenn aber jenes im Geiste vorhandene Bild, das die wahre Form, den eigentlichen Gegenstand des Kunstwerks darstellt, nur eine innere Vorstellung ist, woher kann sich der Künstler dann die Garantie nehmen, dass sein Werk die Erscheinungen der Wirklichkeit tatsächlich an Vollkommenheit übertreffen wird? Und wenn sein Werk doch zweifellos vollkommen ist, wurde es das dann wirklich nur durch eine blosse innere Vorstellung? Im Neuplatonismus wurde die mit der inneren künstlerischen Vorstellung identifizierte Idee metaphysisch legitimiert. Plotin, der sich gegen Platons "Kunstfeindlichkeit" auflehnte, griff dennoch auf dessen Ideenlehre zurück, um ihr eine neue Stellung zuzuweisen. Wohl wird die Idee im künstlerischen Geist "erschaut", doch ist sie als lebendige Vision identisch mit den Prinzipien, in denen die Natur selbst ihren Ursprung hat, während sie von der platonischen Starre befreit ist.

Wenn einer die Künste verachtet, weil sie als Nachahmerinnen der Natur tätig sind, so ist zunächst einmal zu sagen, dass auch die Naturdinge anderes nachahmen; dann aber muss man wissen, dass sie nicht einfach das Sichtbare wiedergeben, sondern zurückgehen auf die Prinzipien, in denen die Natur ihrerseits ihren Ursprung hat, und ferner, dass sie vieles von sich aus leisten und hinzufügen, wo

²⁶ Ebd., S.6.

etwas [zur Vollkommenheit] fehlt, denn sie besitzen die Schönheit.²⁷

Die Idee kann sich dem genialen Künstler in einem Moment intellektueller Anschauung offenbaren, und obwohl sie sich nur durch die innere Vorstellung manifestiert, besitzt sie ein überwirkliches und überindividuelles Dasein. "Teilhaben an der Gestalt"²⁸ nennt es Plotin und setzt es gleich mit der platonischen Idee. Im Sinne plotinischer Metaphysik ist die "innere Schau" nicht nur geistige Vorstellung, sondern ein Erblicken des Wesens der Dinge. Das Wesen der Schönheit ist für Plotin von entscheidender Bedeutung. Es bezieht sich nicht nur auf die Kunst, sondern auf alles Positive. Die Zurückführung des sinnlich Schönen aufs Geistige aus der platonischen Tradition wird von Plotin neu aufgegriffen, es muss "in jedem Falle das Schöne in den jenseitigen Bereich gehören".²⁹ Das sinnlich Schöne bekundet die Gegenwart der Idee im Irdischen, es ist sichtbar und wird somit anerkannt, wenn auch aus einer oberen Welt abgeleitet. Die Naturschönheit besteht in einem Hindurchleuchten der Idee durch den nach ihrem Bild geformten, aber nie ganz formbaren Stoff. Die Schönheit des Kunstwerks wird durch das Hineinsenden der idealen Form in die Materie konstituiert, welche von der Idee durchleuchtet werden soll. Da die Seele "ein Göttliches ist und gleichsam ein Stück des Schönen, so macht sie das was sie anrührt

²⁷ Plotin: Ennead V,8,i. Zitiert nach Panofsky (wie Anm.21). S.11f.

²⁸ Plotin: Plotins Schriften (I. Das Schöne). Hamburg: Felix Meiner 1956. S.7.

²⁹ Ebd., S.25.

und bewältigt, schön, soweit es an der Schönheit Teil haben kann".³⁰ Den Gedanken, dass die Form in der Seele vorhanden sei und durch sie in die Materie eingehe, hatte Aristoteles bereits ausgesprochen.³¹ Allerdings gesteht Aristoteles der Materie die potentielle Möglichkeit des vollkommenen Geformtwerdens zu, während Plotin ihr ein grundsätzliches Widerstreben gegen das Geformtwerden beimisst. Für Plotin personifiziert die Materie das schlechthin Böse, nicht wahrhaft Seiende, das auch im Zustand des Geformtseins einen nur negativen, feindlichen - daher widerstrebenden - Charakter beibehält. Form und Materie sind zwei Gegensätze wie Kraft und Unkraft, Schönheit und Hässlichkeit, Gutes und Böses, Licht und Schatten, die in einen Kampf treten, in dem die Form über die Materie siegen muss. "Das wahrhaft Seiende [ist] das Schöne, das nicht wahrhaft Seiende aber das Hässliche, und das ist zugleich das ursprünglich Böse; so ist auch andererseits Gutes und Schönes, Gutheit und Schönheit identisch."³² Das Gebilde der Erscheinungswelt ist nicht nur inkarnierte Form (Aristoteles), sondern vor allem nachgeahmte Idee (Platon).

Im Kunstdenken der Antike stehen sich zwei gegensätzliche Auffassungen gegenüber: einerseits die Vorstellung, dass das Kunstwerk die Natur lediglich nachbilde und ihr somit unterlegen sei, andererseits die Vorstellung,

³⁰ Ebd., S. 19.

³¹ Panofsky weist darauf hin, dass Plotin aus einem Zusammenfluss platonischer und aristotelischer Gedankengänge verstanden werden muss. Panofsky (wie Anm.21). S.78.

³² Plotin (wie Anm.28). S.17.

dass die Kunst der Natur überlegen sei, weil die Kunst die Fehler der Natur ausgleichen kann und der Natur somit ein selbständiges, neu geschaffenes Bild der Schönheit gegenüberzustellen vermag. Diese Diskussion sollte in der Kunstgeschichte, besonders in der Renaissance, wieder aufleben. Im Neuplatonismus wird die Mimesis abgelehnt, denn diese Art künstlerischer Darstellung nimmt sich ein Empirisch-Wirkliches, "Gewordenes", zum Gegenstand und kann überhaupt nichts Schönes erzeugen, weil ihr Objekt mit Mängeln behaftet ist. Mimetische Kunstwerke sind, als imperfekte Nachahmungen des scheinhaft Sinnlichen, nur Hindeutungen auf die höhere, intelligible Schönheit, die nicht realisiert werden kann. Wohl kann die Kunst Schönheit entstehen lassen, doch eine "höhere Schönheit wohnt da, wo der Idee der Abfall in die Welt des Stofflichen von Anfang an erspart bleibt".³³ Schön genannt werden kann also nur, was die Idee erkennen lässt. Plotin exemplifiziert das folgendermassen:

Nimm an, es liegen zwei Steinblöcke nebeneinander, der eine ungeformt, von der Kunst noch nicht berührt, der andere künstlich bearbeitet zu einer Götter- oder Menschenstatue - falls zu einer Götterstatue, etwa zum Bilde einer Muse oder Grazie, falls zu einer Menschenstatue, nicht zum Bilde eines Beliebigen, sondern eines solchen, den erst die Kunst aus allen schönen Menschen geschaffen hätte. Dann wird der von der Kunst zu einem Bilde des Schönen geformte Steinblock schön erscheinen, nicht, weil er ein Steinblock ist (denn dann wäre der andere ebenso schön), sondern wegen der Gestalt, die ihm die Kunst gegeben hat. Diese Gestalt besass nicht der Stoff, sondern sie war im entwerfenden Künstler, und zwar bevor sie in den Stein gelangte. Sie war aber im Künstler, nicht insofern dieser Augen oder Hände besass, sondern insofern er an der Kunst teilhatte. Es war also in der Kunst diese Schönheit viel grösser. Denn die der Kunst innewohnende Schönheit geht nicht selbst in den Stein

³³ Panofsky (wie Anm.21). S.15.

ein, sondern sie bleibt in sich beruhen, und in den Stein geht nur eine geringere, von ihr abgeleitete, und auch diese beharrt nicht rein in sich selbst und so, wie der Künstler sie wollte, sondern sie offenbart sich nur insoweit, als der Stein der Kunst gehorchte.³⁴

Wahre Kunst entsteht also im Innern, und ihre Offenbarung ist dem Widerstreben der Materie ausgesetzt. Die Darstellung eines "Beliebigen" wäre für Plotin natürlich keine Kunst. Ein Götterbild, aus reiner Idee geschöpft, oder eine Darstellung, die die Vorzüge verschiedener Individuen in sich vereinigt, kann als Kunstwerk Anerkennung finden. Wie für Platon ist auch für Plotin der wahre Künstler ein Auserkorener, ein Genie, das die wunderbare Welt, die "nicht auf Erden nicht im Himmel"³⁵ ist, erstrebt und erschaut. Und Schönheit, im intelligiblen Sinn, geht für Plotin weit über die Erschaffung des Kunstwerks hinaus. Wie in der Materie "das Dunkel [...] bewältigt wird durch die Anwesenheit des Lichts"³⁶, so muss derjenige, der "das weiter hinauf liegende Schöne, das zu erblicken der Wahrnehmung nicht mehr vergönnt ist",³⁷ erschauen will, gereinigt sein von allem Hässlichen, damit die Seele "geisthaft und ganz dem Göttlichen angehörig"³⁸ wird. Denn

wie über das sinnlich Schöne nicht sprechen kann, wer es nicht gesehen oder nicht als schön begriffen hat, also etwa ein

³⁴ Plotin: Ennead I,6,1 (wie Anm.21). S.15.

³⁵ Plotin (wie Anm.28). S.19.

³⁶ Ebd., S.9.

³⁷ Ebd., S.11.

³⁸ Ebd., S.17.

Blindgeborener, so kann auch über die Schönheit geistiger Tätigkeiten nicht sprechen, wer nicht diese Schönheit geistiger Tätigkeiten und Wissenschaften und ähnlicher Dinge in sich aufgenommen hat, nicht über das Leuchten der Tugend, wer sich nie vor Augen gehalten, wie schön das Antlitz der Gerechtigkeit und Mässigkeit ist.³⁹

Eine Abwendung von allem Irdischen ist also erforderlich und eine "Reinigung" durch Tapferkeit, Tugend und Weisheit, denn "Seelengrösse bedeutet ja doch Verachtung der Erdendinge; und Weisheit ist Denken in Abneigung gegen das Untere, und führt die Seele zum Oberen hinauf".⁴⁰ Wie Hoffmann sich in dem von Eichendorff angeführten Zitat (vgl. S.11) "aus sich selbst heraus" wünscht, ruft Plotin nach einer Seele, die "frei vom Leibe"⁴¹ ist.

An der von Platon eingeführten Unterscheidung zwischen "heuretischer" und "mimetischer" Kunst wird im Neuplatonismus also festgehalten, nur wird der Umkreis des als "heuretisch" Anzuerkennenden von Plotin weiter gezogen: der Wertmasstab des Kunstwerks liegt nicht mehr nur in der theoretischen Wahrheit, sie liegt in der (obgleich metaphysisch betrachtet mit dieser identischen) Schönheit. Für den Neuplatonismus ist das Schöne in jeder Erscheinungsform nur das unzureichende Symbol einer nächsthöheren Erscheinungsform, die sichtbare Schönheit nur der Reflex einer unsichtbaren und diese wiederum nur der Reflex der absoluten Schönheit. Diese

³⁹ Ebd., S.11.

⁴⁰ Ebd., S.17.

⁴¹ Ebd.

symbolhaft-geistige Anschauung wurde von der frühchristlichen Philosophie fast unverändert übernommen. Der Künstler erscheint als Mittler zwischen Gott und der Welt der Materie, der - im Geist erfassend und mit der Hand offenbarend - göttliche Werke sichtbar macht. Es sind diese Überlegungen, auf Platons Ideenlehre beruhend, die dem späteren Geniedenken zugrunde liegen. Imagination, inneres Schauen kann wahre Kunst hervorbringen. Ohne das innere Feuer, das Streben nach der Idee - für Plotin das Streben, die Sehnsucht nach dem Schönen - bleibt Kunst nur Nachahmung, die Nachbildung eines imperfekten Abbilds.

Hoffmanns dichterische Werke, vor allem seine Künstler-Erzählungen, gehen von ähnlichen Voraussetzungen aus und sind ohne Kenntnis der platonisch-neuplatonischen Tradition nur unzureichend zu verstehen.

3. Kapitel

Zu einigen Erzählungen Hoffmanns

Das Serapiontische Prinzip der "Inneren Schau"

Durch die Diamantgrube zur Selbsterkenntnis

In "Das Schöne" im ersten Band seiner Schriften lässt Plotin verlauten: "Das Schöne findet sich die Fülle im Bereich des Gesichts; es findet sich auch im Bereich des Gehörs, bei der Fügung der Wörter und in der gesamten Musik."⁴² Auch Anselmus begegnet dem Schönen zuerst in den Bereichen des Gesichts und des Gehörs: Er sieht es in den dunkelblauen Augen des Schlangleins Serpentina und hört es im Riesein und Rascheln des Holunderbusches sowie im Tönen der Kristallglocken. Das unwiderstehlich Schöne erregt ihn dermassen, dass er von Passanten als "wohl nicht recht bei Troste" (I.184) oder mindestens für betrunken gehalten wird. Und Plotin fährt fort: "ob sich über all diesem noch etwas Schönes findet, wird sich herausstellen. [...] Was ist es, das den Blick des Beschauers erregt, auf sich wendet und mitzieht und im Schauen sich ergötzen lässt?"⁴³ - Des "Beschauers" - Anselmus, erregt und im Schauen ergötzt, ist ein Beschauer, er schaut. Und über dem Schönen, das er erblickt, befindet sich etwas Höheres; die Schau des Schönen verheißt ihm ein "anderes höheres Sein" (I.198) das ihn nach dem "geheimnisvollen, wunderbaren Reiche" (I.250)

⁴² Plotin (wie Anm.28). S.3.

⁴³ Ebd.

Atlantis ruft. Sind die Parallelen zwischen Plotins Überlegungen und den Erlebnissen des Anselmus, wie Hoffmann sie schildert, nur zufällig? Das ist kaum anzunehmen. Obwohl eine direkte Abhängigkeit Hoffmanns von Plotin nicht nachzuweisen ist und deshalb nicht behauptet wird, scheint sicher, dass der Dichter des *Goldnen Topfes* neuplatonisches Gedankengut, woher auch immer bezogen, kannte und in sein Werk integrierte. Dafür findet sich ein weiteres Indiz: seine Auffassung vom "Schauen", die Hoffmann im Zusammenhang mit dem Serapiontischen Prinzip darlegt. Im ersten Teil der *Serapions-Brüder* begegnet der Leser einer Gruppe von Freunden, die sich um Erzählungen bemüht, welche der wahren romantischen Poesie gerecht werden. Einem Vorspiel ähnelnd, beginnt diese Novellensammlung mit der Geschichte von einem gewissen Grafen P., einem erfolgreichen und kultivierten Weltmann, der auf der höchsten Stufe seiner Karriere als Diplomat plötzlich spurlos aus seinem Gesellschaftskreis verschwindet und in einem Wald bei Bamberg wieder auftaucht. Dem Wahnsinn verfallen, ist er überzeugt, dass er "der Einsiedler Serapion sei, der unter dem Kaiser Dezius in die Thebaische Wüste floh und in Alexandrien den Märtyrertod litt" (II.20). Fern von seiner Welt lebt er nun in Einsamkeit und *erschaut* Visionen, die er seinen häufigen, gelehrten Besuchern in Form von genialen Novellen bekanntmacht:

Serapion erzählte jetzt eine Novelle, angelegt, durchgeführt, wie sie nur der geistreichste, mit der feurigsten Fantasie begabte Dichter anlegen, durchführen kann. Alle Gestalten 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 (II.26f.).

Die Freunde fühlen sich durch dieses Dichtergenie von heilig-wahnsinniger Naivität höchst beeindruckt und erklären Serapion zu ihrem Schutzpatron. Der Wahnsinn des Einsiedlers zeuge von originaler Genialität: "nur der Geist des vortrefflichsten oder vielmehr des wahren Dichters [kann] von ihm ergriffen werden"(II.53f.). Wahnsinn und Einsamkeit sind essentielle Charakteristika für das Hoffmannsche Genie, die auch schon in der Geniezeit des 18. Jahrhunderts verbreitet waren und zum Teil kritisiert wurden.⁴⁴ Dabei handelt es sich aber nicht um einen Wahnsinn im landläufigen Sinn - Serapions Wahnsinn soll nicht als Krankheit, sondern als geniales Dichtertalent verstanden werden. Mehrmals versucht Hoffmann den Eindruck des Krankhaften zu entschärfen, es auf ein falsches Auffassungsvermögen im Beobachter zu lenken. Wie es zum Ausbruch des Phänomens kommt, darauf wird ebensowenig Wert gelegt wie auf eigentliche Wahnsinnsymptome. Tobsüchtig und rasend wird Serapion nur, als man ihn gewaltsam in medizinische Pflege nimmt. Lässt man ihm wieder seine Ruhe, dann lebt er friedlich wie in einem sanften Glück. Hoffmann liegt daran zu zeigen, dass es sich hier nicht um eine in der Romantik häufig zu findende Wahnsinns-Novelle handelt. Vielmehr ist dieser Wahnsinn mit dem genialen poetischen Vermögen gleichzusetzen, das nur der wahre Dichter, der wahrhaft "Schauende" in sich trägt. Und so kommt Hoffmann durch die

⁴⁴ Vgl. dazu: Schmidt (wie Anm.3). Band II. S.10f.

enthusiastische Forderung der Serapions-Brüder zur Formulierung seines Dichtungstheorems:

Jeder prüfe wohl, ob er auch wirklich das geschaut, was er zu verkünden unternommen, ehe er es wagt laut damit zu werden. Wenigstens strebe jeder recht 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 (II.55).

Ein Dichtergenie verkündet also "Wahres", das von innen kommt und nach aussen getragen werden muss - Hoffmanns Dichtungstheorem ist eine direkte Weiterführung der platonischen und neuplatonischen Kunstkonzeptionen. Vor allem die innere Schau, die Hoffmann fordert, stimmt mit den Ansichten Plotins genau überein. Dieser spricht vom Erschauen der überwältigenden Schönheit, "die gleichsam drinnen bleibt im heiligen Tempel und nicht nach aussen hinaustritt dass sie auch ein Ungeweihter sehen könnte".⁴⁵ Der Nachahmungskunst ist damit völlig abgesagt. Nicht der äusseren Wirklichkeit soll die Kunst Rechnung tragen, vielmehr ist "das Bild, das im Innern aufgegangen", in der Dichtung durch poetische "Darstellung ins äussere Leben zu tragen". Auf diese innere Schau des mit Phantasie Begabten, für ihn das Signum des Genies, weist Hoffmann immer wieder mit grösstem Nachdruck hin. Und sie bezieht sich längst nicht nur auf den Dichter. Auch Hoffmanns Maler und Musiker schauen und hören das innere Bild oder die innere Musik.

⁴⁵ Plotin (wie Anm.28). S.21.

In der Erzählung *Die Jesuiterkirche in G.* aus *Fantasie- und Nachtstücke* begegnet der an seinen eigenen Kunstfähigkeiten zweifelnde Landschaftsmaler Berthold einem Mann, der ihn über den "heiligen Zweck der Kunst" aufklärt: nur der wahre Künstler vermöge das zu vernehmen, was "in wunderbaren Lauten aus Baum, Gebüsch, Blume, Berg und Gewässer von unerforschlichem Geheimnis spricht. [...] Bist du eingedrungen in den tiefen Sinn der Natur, so werden selbst in deinem Innern ihre Bilder in hoher glänzender Pracht aufgehen" (I.429). Jener Mann ist die für Hoffmanns Künstlererzählungen typische Mentorfigur, die dem für die innere Schönheit erwachenden Künstler auf den richtigen Weg hilft. Wie Serapion wird nun auch Berthold von Visionen, in Form von lebhaften Träumen, heimgesucht, die sein Innerstes bewegen. Die Natur, die er bisweilen erfolgreich malte, wird ihm fremd, und er sucht nun, vom Eros entzündet, die Bilder, die er in seinem Innersten erfasst, wiederzugeben: "Ich mühte mich, das, was nur wie dunkle Ahnung tief in meinem Innern lag, wie in einem Traum hieroglyphisch darzustellen" (I. 432). Diese Entfremdung von der Natur erscheint als wesentliche Bedingung für Bertholds Zutritt zum wahren Künstlertum, denn schon bald stellt er die "dunklen Ahnungen" in wachsender Anamnese als gültige Kunstwerke dar. Jedoch "an Landschaften war nicht mehr zu denken" (I.433). Nachahmung wird durch innere Schau ersetzt, alles Äussere wird für ihn als Künstler belanglos. Dem wahren Künstler im neuplatonischen Sinn getreu, richtet er sich allein nach innen, um die Schönheit erschauen zu können. Und so geht es in Hoffmanns

Vorstellung vom Werdegang des Künstlers also fundamental um die Entscheidung, ob ein Äusseres darzustellen sei oder ein Inneres. Hier berühren wir, wie von Matt sagt, Hoffmanns "Eigenstes", denn für ihn bedeutet dies "ein radikales Entweder-Oder",⁴⁶ eine Absage an alle Nachahmung und die Annahme der platonisch-neuplatonischen Kunstprinzipien. Dass Hoffmann an diesem Prinzip festhält und es durchführt, zeigt der weitere Verlauf dieser Erzählung. Berthold begegnet seinem inneren Kunstideal in Wirklichkeit; das Antlitz, das er in der Seele trägt und das er zum Entzücken der Welt mit überwirklicher Deutlichkeit in seinen Gemälden spiegelt, findet er im Gesicht der Prinzessin Angiola wieder. Mit dem Ausbrechen der stürmischen Liebe flüchten beide von Italien nach Deutschland, und Angiola sitzt dem Maler nun lebendig als Modell vor Augen. Doch "Angiola, sein Ideal, wurde, wenn sie ihm sass und er sie malen wollte, auf der Leinwand zum toten Wachsbilde, das ihn mit gläsernen Augen anstierte" (I. 436). Die Vision in seinem Innern dagegen tritt nun "auf greuliche Weise verzerrt vor seines Geistes Auge" (I. 435). Wenn Berthold seine leibliche Frau zum Modell nimmt, wird er, ohne sich dessen bewusst zu sein, zum nachahmenden Künstler, und sein Künstlertum erlischt. Sein geschautes inneres Ideal, ein Abbild der perfekten Idee, kann nicht durch Angiola ersetzt werden oder mit deren Bild identisch sein. Indem er aber diesen Irrtum nicht erkennt und das Ideal mit seinem irdischem Abbild gleichsetzt, wendet er sich ungewollt vom Wahren ab, und sein inneres Bild,

⁴⁶ Von Matt (wie Anm. 1). S. 5.

„greulich verzerrt“, verschwindet. Schon Plotin warnt vor dieser Gefahr:

So mache sich denn auf und folge ihr ins Innere wem vermag, und lasse das mit Augen Gesehene draussen und drehe sich nicht um nach der Pracht der Leiber wie einst. Denn wenn man Schönheit an Leibern erblickt, so darf man ja nicht sich ihr nähern, man muss erkennen dass sie nur Abbild Abdruck Schatten ist, und fliehen zu jenem von dem sie das Abbild ist.⁴⁷

Die Schwächung seiner platonischen Psyche und der sich daraus ergebende Konflikt mit dem eigenen Selbst endet für Berthold fatal. So ist mit der bürgerlichen Existenz nicht nur seine künstlerische Begabung aufgehoben; als er auch noch Vater wird und eine Familie gegründet ist, ist sein Unglück vollkommen. Berthold wird zum Mörder an Frau und Kind und tötet sich zuletzt selbst. Auf die Gesetzlichkeit der Künstlerliebe, so charakteristisch für das Hoffmannsche Genie, soll erst später eingegangen werden. Hier ist es vor allem von Bedeutung festzuhalten, dass der Künstler sein „heuresisches“ Talent verliert, sobald er etwas Äusseres darstellt – auch wenn es die Geliebte ist, die seinem inneren Idealbild zu gleichen scheint.

Die Themen der Künstlerexistenz und der Bildlichkeit spielen auch in der, oft mit der abwertenden Bezeichnung „Trivialroman“ stigmatisierten, Arbeit *Die Elixiere des Teufels* eine prominente Rolle. Erbfluch und Ahnenfrevel durchziehen die Geschichte, die in haarsträubend komplizierten Genealogien ein gesamtes Geschlecht umfasst. Stammvater des Geschlechts ist der aristokratische Maler Francesco, einst ein Liebling

⁴⁷ Plotin (wie Anm.28), S.21.

Leonardo da Vincis, der weltliche Pracht und das väterliche Fürstenerbe verschmäht und postuliert, "die Schöpfung des Malers [sei] die reine Abspiegelung des ihm innewohnenden göttlichen Geistes" (III.229). Francesco wird also als bereits schauender Künstler dargestellt, der jedoch vom platonisch-innerlichen Weg abkommt. Diese umgekehrte Situation ist für Hoffmanns Künstlernovellen zwar untypisch - meist erleben wir den Werdegang des "wahren" Künstlers, wie bei Berthold (der allerdings dann doch wieder "rückfällig" wird) oder bei Traugott im *Artushof*, - dennoch bleibt das Prinzip unverändert erhalten. Hier nimmt der einst nach neuplatonischen Prinzipien arbeitende Künstler nämlich "von lebenden Modellen die Karnation, von den alten Marmorbildern aber Form und Bildung" (III.230) und wird in einer Umkehrung des serapiontischen Prinzips bewusst zum falschen, zum nachahmenden Künstler. Francesco bekommt den Auftrag, für ein Kloster die heilige Rosalia zu malen, und nimmt hierfür eine Venusstatue zum Modell. Als er aber zu arbeiten anfängt, regt sich in seinem Innern sein wahres Künstlersein, und "das Gesicht eines Engels aus dem hohen Himmelreiche fing an, aus düstem Nebeln hervorzudämmern", und "um den nackt gezeichneten Körper legten in anmutigen Falten sich züchtige Gewänder, ein dunkelblaues Kleid und ein azurblauer Mantel" (III.230f.). Das Bild gelingt mit Hilfe einer Vision, die er deutlich und klar vor sich sieht und von der er glaubt, sie sei "Frau Venus". Trotz der zweifellos inneren Schau erkennt er diese nicht als solche, betrachtet das fertige Bild als Naturhaft-Lebendiges und gerät darüber in "wahnsinnige Begier" (III.233). Endlich tritt die visionär geschaute Frau wirklich in sein Leben: "Es

wären ihm schier die Sinne vergangen, als er das Bild, welches er aus seinen innersten Gedanken nach einem Marmorbilde erschaffen, nun lebendig vor sich in aller nur erdenklichen Schönheit erblickte, und es wandelte ihn beinahe ein Grauen an, wenn er das Gemälde ansah, das nun wie eine getreue Abspiegelung des fremden Weibes erschien" (III.233). Damit bricht Francesco völlig mit der wahren Kunst, und seine falsche Haltung verfestigt sich. Er tritt mit der geheimnisvollen Schönen in ein sexuelles Verhältnis und zeugt mit ihr einen Sohn. Die Schönheit der Geliebten wird "immer herrlicher und herrlicher" und sie bringt einen Knaben zur Welt, doch als sie nach der Geburt mit einem "entsetzlichen, durchdringenden Schrei" (III.234) selbst ums Leben kommt, entlarvt sich die wahre Beschaffenheit alles Schönen, das nicht dem Innern, nicht der idealen Wahrheit entsprungen ist, als entsetzliche Vergänglichkeit und Lüge:

denn das Weib war zu Tode erstarrt, Hals und Brust durch blaue, garstige Flecken verunstaltet, und statt des jungen schönen Gesichts erblickten [die Dienerinnen] ein grässlich verzerrtes runzliches Gesicht mit offenen herausstarrenden Augen. [...] Ihre Schönheit war nur ein lügenerisches Trugbild verdammter Zauberei gewesen (III.235).

Francesco hatte, um mit Plotin zu sprechen, die Welt des Lichts durch die Welt der Schatten ersetzt, die Schönheit durch Hässlichkeit. Die Abwendung von der Wahrheit bedeutet denn auch die Befleckung der Seele, und für Plotin ist die hässliche Seele

irdisch und niedrig, verzerrt in allen Stücken, unreinen Lüsten verfallen und so lebend, dass sie das Hässliche an allem, das ihr vom Körper widerfährt, als etwas Lustvolles empfindet. [...] Es entstellt sie,

macht sie unrein und durchsetzt sie mit viel Schlimmem, dass ihr Leben und ihr Wahrnehmen nicht mehr rein ist, sondern durch die Beimischung des Übels verdunkelt und reichlich mit Tod durchsetzt, dass sie nicht mehr sehen kann was eine Seele sehen soll, und nicht mehr die Ruhe hat in sich selbst zu verweilen, da sie immer nach aussen, zum Niedern, Dunkeln hingezerrt wird. [...] So dürfen wir wohl mit Recht die Hässlichkeit der Seele als eine fremde Beimischung, eine Hinwendung zum Leib und Stoff bezeichnen, und es bedeutet also hässlich sein für die Seele nicht rein und ungetrübt sein wie Gold, sondern mit Schlacke verunreinigt.⁴⁸

Francesco, unreinen Lüsten verfallen, hat seine Seele durch Beimischung des Übels verdunkelt und kann, zum Niedern, Dunkeln, Frevelhaften hingezogen, nicht mehr wahrnehmen, "was eine Seele sehen soll". Die Hinwendung zu Leib und Stoff, zur Materie, empfindet er als etwas Lustvolles, das ihm in seiner Blindheit als eine "nur erdenkliche Schönheit" vorkommt. Mit zunehmender Trübung seiner Wahrnehmung kommt ihm die irdische Frau "immer herrlicher und herrlicher" vor, wo er sich eigentlich immer mehr in die Hässlichkeit versteigt. Der Frevel, den Francesco begangen hat, gibt den Ausschlag für ein ganzes Geschlecht von Mördern und Verbrechern, dem erst mit Medardus ein Ende gesetzt wird. Francesco muss als Revenant umgehen, bis die kräftig verzweigte Familie Generationen später ausgestorben ist. Der letzte des Stammes ist die Zentralfigur des Romans: der Mönch Medardus, dessen Erfolg als Prediger ihn prahlerisch und effektsüchtig macht. Entzweit mit dem Klosterleben, wird ihm von Vorgesetzten vorgeworfen, er habe "gewisse sichtlich studierte Mienen und Bewegungen erkünstelt [sic!]" und "Gefühle geheuchelt, die

⁴⁸ Ebd., S.15.

nicht in [seinem] Innern waren" (III.39). Erkünsteln und heucheln, was nicht im Innern ist - Medardus hat offensichtlich gegen das serapiontische Prinzip verstossen. Aber im Gegensatz zu seinem Ahnherrn ist er sich seiner erstrebenswerten Innerlichkeit noch nicht bewusst - die Idealbedingung der Hoffmannschen Künstler muss ihm erst klar werden, er muss sich erst selbst finden. Die Begegnung mit einer verschleierten Frau und die damit zusammenhängende Liebe zu einem Bild (eben dem der Heiligen Rosalia) verursacht denn auch, dass er "wie von verderblichem Wahnsinn befangen" (III.41) "hinaus in die Welt [will], und nicht rasten, bis [er] sie gefunden, sie [erkauft hat] mit dem Heil [s]einer Seele" (III.42). Er findet die Unbekannte auf einem Landschloss und identifiziert sie mit dem Bild:

Sie war es selbst, sie die ich in jener wundervollen Vision im Beichtstuhl geschaut. [...] Nicht Aurelie, die heilige Rosalie selbst war es. - Sogar der azurblaue Shawl, den Aurelie über das dunkelrote Kleid geschlagen war im fantastischen Faltenwurf ganz dem Gewande ähnlich, wie es die Heilige auf jenem Gemälde, und eben die Unbekannte in jener Vision trug (III.61).

Die zentrale Handlung des Romans dreht sich nun um Medardus' Drang, Aurelie zu besitzen. Um dies zu erreichen, scheut er vor nichts zurück und verfällt, dem Erbe seiner Vorfahren erliegend, in verbrecherische Tätigkeiten, in Mord und Unzucht. Der Roman erhält ein "Gespenster-Hoffmann"-schauerliches Kolorit, mit dem das Geschehen spektakulär, extrem und monströs überspannt wird, so dass Medardus' Werdegang fast übersehen werden kann. So bei Lothar Köhn, der über das Ende des Romans meint: "Es gibt keine echte Lösung, sondern die Handlung ist eben

zu Ende, das Hin und Her wird abgebrochen [...]. Von einer echten Entwicklung kann also bis zum Schluss des Romans keine Rede sein.“⁴⁹ Medardus macht aber sehr wohl eine Entwicklung durch, und im Sinn des Neuplatonikers Hoffmann sogar eine sehr bedeutende. Es geht natürlich um das Innere des Mönchs, das die wahre Erkenntnis anstrebt, seit in jenem ersten Augenblick Aurelie ihn “mit holdseligen dunkelblauen Augen” (vgl. III.41) angeschaut und in seinem Innern die Seele entflammt hat. Wenn Medardus sich als wahrer Künstler aber dem Bild in seinem Innern übergeben soll, heisst das zugleich, dass es für die wirkliche Frau keinen Platz in seinem Leben gibt. Deshalb ist der Drang, Aurelie zu besitzen, von dem Impuls, sie ermorden zu wollen, begleitet.⁵⁰ Während der erst wachsenden Aufgeschlossenheit zur inneren Schau kollidiert der Nicht-Schauende bereits in Ansätzen mit deren voller Entfaltung. Erst am Schluss, als der Mönch nach allem Irren ins Kloster zurückkehrt und Aurelie eingekleidet werden und den Klosternamen Rosalia erhalten soll, sie dem Bild also völlig angeglichen wird, dämmert Medardus die Erkenntnis. Als sie, vom wahnsinnigen Doppelgänger des Mönchs erstochen, bekränzt auf der Bahre durch die Kirche getragen wird und das Volk bestürzt “Sancta Rosalia, ora pro nobis” (III.285) ruft, fällt das Bild mit der Wirklichkeit zusammen - von nun an sind Aurelie und die heilige Rosalia für Medardus

⁴⁹ Lothar Köhn: *Vieldeutige Welt. Studien zur Struktur der Erzählungen E.T.A. Hoffmanns und zur Entwicklung seines Werkes.* Tübingen 1966. S.79.

⁵⁰ Dasselbe Phänomen findet sich ja in “Die Jesuitenkirche in G.”. Als sich Berthold seiner Frau und seines Kindes entledigt hat, fängt er “voll heitern Mutes an, das Bild zu malen, das er in M. vergebens begonnen hatte” (I.436).

identisch, und er begreift, dass er in seiner Suche nach dem Besitz Aurelies in Wirklichkeit ein Idealbild anstrebte, das nicht im Irdischen zu erfassen ist. Das Ideal in seinem Innern hat nun einen ewigen Platz eingenommen, und er kommt zur befreienden Einsicht:

Erst jetzt war mein Geist fähig, das Wahre von dem Falschen zu unterscheiden [...]. War sie denn für mich untergegangen? Nein! jetzt erst, nachdem sie der Erde voller Qual entrückt, wurde sie mir der reine Strahl der ewigen Liebe, der in meiner Brust aufglühte (III.287).

Medardus' Werdegang zum wahren Künstler läuft auf den Akt der Selbsterkenntnis hinaus, wo der Held endgültig fähig ist, auf platonisch-neuplatonische Weise "das Wahre von dem Falschen zu unterscheiden", das Äussere vom Innern.

Bei den Musikern in Hoffmanns Erzählungen wird eine ähnliche Grundauffassung sichtbar. Johannes Kreisler, ein typisches Genie im Sinne Hoffmanns, komponiert während der Nacht, von genialem Feuer ergriffen, weint sogar vor Freude über die entstandene Arbeit, aber am Morgen zerstört er alles Aufgeschriebene (I. 25f.). Das Hoffmannsche Motiv des mörderischen Herfallens genialer Künstler über ihre Werke ist zwar generell bekannt, doch Hoffmann weist bei Kreisler auf eine extreme Verhaltensweise hin, die auf eine radikale Erscheinungsform in bezug auf das Kunstobjekt schliessen lässt. "Wenn ein anderer an einzelnen Produkten zweifelt, vielleicht sogar an denen einer ganzen Epoche - Kreisler zweifelt am

Kunstobjekt schlechthin⁵¹, erklärt von Matt. Entweder wirft Kreisler seine Notenblätter am Morgen wieder zerstörend ins Feuer, oder er schreibt seine Musik erst gar nicht auf. Seine Auffassung wird auch deutlich, wenn über die Kunst diskutiert wird. So empört er sich über eine Anekdote, welche besagt, Mozart habe die Ouvertüre zu "Don Giovanni" erst am Aufführungsmorgen in wenigen Stunden komponiert:

Glaubt ihr denn nicht, dass die Ouvertüre aller Ouvertüren, in der alle Motive der Oper schon so herrlich und lebendig angedeutet sind, nicht ebensogut fertig war als das ganze Werk, ehe der grosse Meister die Feder zum Aufschreiben ansetzte? - Ist jene Anekdote wahr, so hat Mozart wahrscheinlich seine Freunde, die immer von der *Komposition* der Ouvertüre gesprochen hatten, mit dem Verschieben des Aufschreibens geneckt, da ihre Besorgnis, er möchte die günstigste Stunde zu dem nunmehr mechanisch gewordenen Geschäft, nämlich das in dem Augenblick der Weihe empfangene und im Innern aufgefasste Werk aufzuschreiben, nicht mehr finden, ihm lächerlich erscheinen musste (I. 51).

Es geht nicht um Mozarts Arbeitsweise oder um seine mnemonische Kapazität; was hier von Belang ist, ist die Einsicht, dass das Kunstwerk im Innern des Künstlers als Ganzes und Fertiges vollendet und vollkommen ist und das Aufschreiben nur ein "mechanisches Geschäft" ist, das mit der Genese des Kunstwerks nichts zu tun hat, ihr vielleicht sogar im Weg steht. Bei Kreisler ist vor allem das der Fall. Die Unfähigkeit, seine Werke festzuhalten, hängt mit seiner platonisch-genialen Innerlichkeit zusammen, die den Prozess der Transformation der inneren Musik in das Äussere, in das sinnlich Greifbare, als Nachbildung versteht und für ihn deshalb selten

⁵¹ Von Matt (wie Anm. 1). S. 6.

möglich macht. Das Kunstwerk besteht im Innern des Künstlers, unabhängig von der Ausführung. Wie platonisch-neuplatonisch diese Auffassung ist, zeigt Hoffmann nochmals in *Johannes Kreislers Lehrbrief*, in dem der Kapellmeister über die Divergenz zwischen Ur- und Abbild klagt:

Wenn ich daran denke, das alles innen Gehörte und Empfundene in Zeichen aufzuschreiben, ist es mir, als würde ich ein zartes Geheimnis entweihen. - Sollte denn das wahre Leben des Musikers in der Musik nur intensiv sein, und Alles, was er der Welt gibt, nur der schwache Reflex seiner innern Erscheinungen bleiben? (V. 613)

Die Beziehung zu Platons Ideenlehre und deren Entwicklung im Neuplatonismus ist deutlich. Der prinzipielle Unterschied zwischen "Komponieren" und "Aufschreiben" bedeutet für Kreisler den Unterschied zwischen "innen hören" und "nach aussen entweihen". Wie in der Mozart-Anekdote wird dieser Unterschied von Hoffmann als Geheimnis dargestellt, von dem die Laien, in jenem Fall die Freunde, nichts wissen. Sie verstehen Komposition als Zeichensetzen, als Aufschreiben. Der Künstler allein weiss, dass das Komponieren nach anderen Gesetzen vor sich geht, dass es ein inneres Empfangen ist und dass das "mechanische Geschäft" technischer Natur ist und in grösster Geschwindigkeit ausgeführt werden kann.⁵²

⁵² Vgl. dazu auch Hoffmanns Brief an Hippel vom 28. Februar 1804: "...gestern habe ich eine komische Oper gemacht und heute Morgen - es war noch finster - ungefähr 5 Uhr - die Musik dazu - Aufgeschrieben ist noch nichts, das wird auch wohl noch etwas länger dauern. -" In: E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel. Bd. I. Gesammelt und erläutert von Hans von Müller und Friedrich Schnapp. Hrsg. von Friedrich Schnapp. München: Winkler 1967. S.183.

Die Theorie der "inneren Musik", die hier anklingt, kommt in der Erzählung des Barons von B., am Ende des dritten Serapion-Bandes, zu genauerer Gestaltung. Der Baron ist ein alter Herr, der als grosses musikalisches Genie gilt, seinen Studenten aber als skurril und verrückt erscheint.⁵³ Er ist ein ausserordentlicher Musikkenner, der eine rare und kostbare Sammlung von Musikinstrumenten und Kompositionen besitzt. Seine sprachlichen Ausführungen zeugen von tiefen Kenntnissen und Einsichten, im rein Technisch-Musikalischen kann er Hinweise zur grössten Verfeinerung des Spiels geben. Dennoch ist er seinen Studenten unheimlich. Diese sind keine anderen als führende Virtuosen Berlins, die von dem Baron reichlich bezahlt und mit grösser werdender Meisterschaft noch höher honoriert werden. Erzähler der Geschichte ist ein junger Violinist, in dem der Baron "wahre Ehrfurcht", aber zugleich auch "inneres wohlthuendes Hinneigen" auslöst (II.745). Aus den Augen des Barons blitze nämlich "jenes dunkle Feuer [...], das so oft den von der Kunst wahrhaft durchdrungenen Künstler verrät" (II.745). Tatsächlich rühmt der alte Musiker sich, als Tartinis letzter Schüler der einzige zu sein, der noch die Fähigkeiten besitze, dessen schwierigste Solopartien spielen zu können. Greift er jedoch wirklich zum Bogen, um dem "Söhnchen" zu zeigen, wie man einen Ton voll und rein und lang auszuhalten vermag, ergreift den Violinisten verblüfftes Entsetzen: in gnadenloser Weise rutscht der geniale Musiker

dicht am Stege [...] mit dem zitternden Bogen hinauf, schnarrend,

⁵³ Wieder deutet Wahnsinn auf genialische innere Begabung.

pfeifend, quäkend, miauend - [...]. Und dabei schaute er himmelwärts, wie in seliger Verzückung, und als er endlich aufhörte, mit dem Bogen auf den Saiten hin und her zu fahren und das Instrument aus der Hand legte, glänzten ihm die Augen und er sprach tief bewegt: "Das ist Ton - das ist Ton!" (II.751)

Ein verrückt gewordener Musiker? So scheint es. Doch das trifft nur die halbe Wahrheit. Wenn er das Instrument nämlich beiseite legt und der Zuhörer sich erst noch fassen muss, spricht er bereits wieder in solch überlegener Weise über die Musik, dass der vorher amüsiert-beklommene Student in neue Verwunderung, in Ehrfurcht und Anerkennung ausbrechen muss. Wie so oft, gibt Hoffmann keine Erläuterungen über den Sinn der Geschichte. Es bleibt dem Leser überlassen, das Phänomen, dem sie gilt, zu deuten. Doch einige Bemerkungen lassen die Grundidee erkennen: es handle sich beim Baron um einen "mit dem innern Sinn die Kunst beherrschenden Mann", erklärt der Konzertmeister gegen Schluss der Erzählung (II.752). Und der Baron selbst stellt fest, es gebe nur noch zwei Schüler Tartinis: "Der eine ist Nardini, jetzt ein siebzigjähriger Greis, nur noch innerer Musik mächtig, der andere [...] bin ich selbst" (II.747). Mit dieser Aussage exemplifiziert der Baron sein eigenes Künstlersein: nur "innerer Musik" ist er mächtig, nach aussen vermag er sie nicht mehr zu übersetzen. Er selbst hört aber die innere Musik, ihm erklingt sein Spiel in der selten zu erreichenden Reinheit, ihm gelingen Tartinis schwierigste Sonaten wirklich - doch nur er hört sie, nur in seinem Innern ertönt grosse Musik. Deshalb trägt er das "dunkle Feuer" des Genies in den Augen, das ihn als grossen Künstler auszeichnet, auch wenn ihm die Darstellung ins Äussere nicht mehr

gelingt. Die grässlichen Misstöne, die unter seinen Händen entstehen, werden nicht als solche von ihm aufgenommen, weil er bereits so tief und sehnsüchtig ins Innere gewendet ist, dass die innere Musik die äussere unhörbar macht. Eine derartige Ohrentäuschung kann von einem Nicht-Eingeweihten freilich unmöglich verstanden werden, und der Baron muss folglich für verrückt erklärt werden. "Es scheint das Schicksal spiritueller Erotiker zu sein, für geistesgestört gehalten zu werden", bemerkt Misch.⁵⁴ Und dies trifft meistens auf die Hoffmannschen Genies zu. Der Baron, in Harmonie mit dem, was Plotin als "wahre[s] Urbild in seinem eigenen Innem"⁵⁵ bezeichnet, hat dem Äusseren, der mechanischen Welt, bereits entsagt.

Wenn du so geworden dich selbst erblickst, dann bist du selber Sehkraft, gewinnst Zutrauen zu dir, bist so hoch gestiegen und brauchst nun keine Weisung mehr, sondern blicke unverwandt, denn allein ein solches Auge schaut die grosse Schönheit.⁵⁶

In diesem Fall ist das Auge durch das Ohr ersetzt, die Sehkraft durch die Hörkraft, aber der plotinische Bezug ist unverkennbar. Der Baron hat die "grosse Schönheit" erlangt. Nicht so Kreisler. Ihm bleiben ohrentäuschende Illusionen, wie der Baron sie empfindet, versagt. Dessen wahnsinniger Naivität steht Kreislers eigene gnadenlose Einsicht gegenüber, dass die Gestaltungen der Phantasie zwar die einzige Manifestation des Absoluten

⁵⁴ Misch: Pandora in Dresden (wie Anm.2). Hier S.141.

⁵⁵ Plotin (wie Anm. 28). S. 9.

⁵⁶ Ebd., S.25.

sind, aber als solche nur im Kleide des Starren und Mechanischen erkennbar sind, weil es für den Sterblichen kein anderes Erkennen gibt. Dieser besondere Scharfblick, mit dem er innere und äussere Welt ins Auge fasst und, immer fürchtend, wahnsinnig zu werden, die Gefährdung seines eigenen Daseins erkennt, macht ihm zugleich die Erfahrung seines eigenen Innersten so schmerzhaft:

Ein wüstes wahnsinniges Verlangen bricht oft hervor nach einem Etwas, das ich in rastlosem Treiben ausser mir suche, da es doch in meinem eigenen Innern verborgen, ein dunkles Geheimnis, ein wirrer rätselhafter Traum von einem Paradies der höchsten Befriedigung, das selbst der Traum nicht zu nennen, nur zu ahnen vermag, und diese Ahnung ängstigt mich mit den Qualen des Tantalus (III.356).

Für Kreisler, der den Eros fürchtet, ist die Divergenz zwischen innerem und äusserem Kunstwerk unerträglich, so dass er sich gezwungen fühlt, seine Arbeiten ins Feuer zu werfen.

Im platonischen Sinn ist die Musik die Kunstform, bei der die innere "Präformation des Kunstwerks"⁵⁷ in purster Form auftreten mag. Doch das Hoffmannsche Prinzip des inneren Schauens, das den Nucleus vieler seiner Erzählungen bildet, ist in jeder Kunstform anzutreffen: Serapion dichtet, Berthold malt, Kreisler komponiert. Alle streben jedoch an, Kunst in ihrem Innern zu schauen und aus ihrem Innern zu bilden, und das ist Hoffmanns Forderung und Bedingung für wahres Künstlersein und Genialität. Stets wird

⁵⁷ Von Matt prägte diesen Begriff, mit dem das Produkt des Kunstwerks im Innern des Künstlers gemeint ist. Vgl. von Matt (wie Anm. 1). S.10 passim.

eine Doppelphasigkeit der Kunstproduktion sichtbar, eine Zweiteilung des Entstehungsprozesses. Hoffmann betätigte sich selbst ebenso sehr als Schriftsteller wie als Musiker und Maler⁵⁸, weshalb seine Theorie über das künstlerische Schaffen sich nach seinem Verständnis auf alle Kunstformen anwenden lässt. Das serapiontische Prinzip ist folglich die Zielform, wonach jeder Künstler streben soll: alles in und aus seinem Innern zu bilden. Um dies noch zu unterstreichen, vergleicht Hoffmann den "serapiontischen" Dichter mit dem Gegenbild, dem Verfertiger wertloser Dichtung. Und wieder klingen seine Ausführungen darüber äusserst neuplatonisch:

Woher kommt es denn, dass so manches Dichterwerk das keineswegs schlecht zu nennen, wenn von Form und Ausarbeitung die Rede, doch so ganz wirkungslos bleibt wie ein verbleichtes Bild, dass wir nicht davon hingerissen werden, dass die Pracht der Worte nur dazu dient den inneren Frost, der uns durchgleitet, zu vermehren. Woher kommt es anders, als dass der Dichter nicht das wirklich schaute wovon er spricht, dass die Tat, die Begebenheit vor seinen geistigen Augen sich darstellend mit aller Lust, mit allem Entsetzen, mit allem Jubel, mit allem Schauern, ihn nicht begeisterte, entzündete, so dass nur die inneren Flammen ausströmen durften in feurigen Worten: Vergebens ist das Mühen des Dichters uns dahin zu bringen, dass wir daran glauben sollen, woran er selbst nicht glaubt, nicht glauben kann, weil er es nicht erschaute. Was können die Gestalten eines solchen Dichters der jenem alten Wort zufolge nicht auch wahrhaftiger Seher ist, anderes sein als trügerische Puppen, mühsam zusammengeleimt aus fremdartigen Stoffen! (II.54)

Dem alten Wort zufolge muss der Dichter an der Gestalt teilhaben, er muss

⁵⁸ Eine ausführliche Untersuchung über Hoffmanns "Lieblingskunst", die sich auf Hoffmanns Briefwechsel stützt, hat von Matt im ersten Kapitel seiner Arbeit "Die Augen der Automaten" (wie Anm. 1) unternommen. Überzeugend geht daraus hervor, dass Hoffmann keine Kunstform bevorzugt und die Musik nicht, wie oft behauptet wird, den ersten Rang in seiner Schätzung der Künste hat. Wohl steht sie aus platonischer Sicht am höchsten, doch nicht für Hoffmann.

die Idee schauen und wiedergeben, erst dann verdient er Künstler genannt zu werden. Vergebens ist das Mühen des Dichters, der vom Eros nicht ergriffen ist und nur imperfekte Abbilder, "trügerische Puppen", darstellt. Er muss sie "zusammenleimen" aus fremdartigen Stoffen, aus kalter Materie, die sich zum Kunstwerk nicht fügt. Dieser Dichter begeht den fatalen Fehler der Nachahmung, er schaut nach aussen und formt, auswählend und variierend, Elemente der sinnlichen Welt nach. Wie Hoffmann sagte (siehe Zitat auf S. 11), ist diese Welt nach seiner Überzeugung kalt und wertlos. Das Wahre, Lebendige und Wertvolle ist in der eigenen Brust zu finden, und von hier muss alle Kunst ausgehen. In der "Prinzessin Brambilla" ertönt dieses Credo noch einmal:

Welch eine herrliche Welt liegt in unserer Brust verschlossen! [...] Der ganzen sichtbaren Schöpfung unerforschlichen Reichtum überwiegen ihre Schätze! - Wie so tot, so bettelarm, so maulwurfsblind, wär unser Leben, hätte der Weltgeist uns Söldlinge der Natur nicht ausgestattet mit jener unversieglichen Diamantgrube in unserm Innern, aus der uns in Schimmer und Glanz das wunderbare Reich aufstrahlt, das unser Eigentum geworden! Hochbegabt die, die sich dieses Eigentums recht bewusst! Noch hochbegabter und selig zu preisen die, die ihres innern Perus Edelsteine nicht allein zu erschauen, sondern auch heraufzubringen, zu schleifen und ihnen prächtiges Feuer zu entlocken verstehen (IV.260).

Es ist die Innerlichkeit, die Diamantgrube in der Brust, Platons Psyche, die dem für Höheres Aufgeschlossenen ermöglicht, am "wunderbaren Reich", das für Hoffmann nur im Innern des einzelnen und für ihn allein ist, teilzuhaben. Hoffmann postuliert hier die absolute Autonomie der produktiven Einbildungskraft und fasst seine Grundansichten zusammen.

Doch ebenso könnte das Zitat von Plotin stammen, es deckt sich völlig mit seinen Vorstellungen. "Kehre ein zu dir selbst und sieh dich an", verlangt Plotin, so, dass man erkenne, was "übereinstimmt mit dem wahren Urbild [im] eigenen Innern."⁵⁹

Erzählmotive, die im Zusammenhang mit Genialität und innerem Schauen stehen, sind die Motive der "leeren Notenblätter" und der "leeren Leinwand", Motive der nur inneren Produktionswelt. In der Erzählung *Ritter Gluck* setzt sich ein Musiker, der vorgibt Gluck zu sein, ans Klavier, um die Armida-Partitur zu spielen, und schlägt zu diesem Zweck ein Notenbuch auf. Er gibt seinem Besucher, dem Erzähler, die Anweisung: "Wenden Sie die Blätter um, und zur rechten Zeit!" (I.23), doch dieser stellt verblüfft fest, dass sich auf dem Papier keine einzige Note befindet. Dennoch spielt der rätselhafte Musiker die Ouvertüre mit grosser Leichtigkeit "herrlich und meisterhaft", gibt ihr sogar seltsame Variationen, interessante Abweichungen und neue Wendungen, die das Original bereichern, da sie dessen Geist durchaus entsprechen und die Vorlage "gleichsam in höherer Potenz" darstellen (I.23). Der Besucher kann dem Wunsch des Musikers ohne grosse Mühe nachkommen: "Ich wandte die Blätter fleissig um, indem ich seine Blicke verfolgte", denn die Augen des Musikers waren mit grösster Konzentration auf die Notenblätter gerichtet, "als ob er sie wirklich sähe" (I.23). Wieder illustriert Hoffmann, dass das wahre Kunstwerk im Innern des Künstlers lebt,

⁵⁹ Plotin (wie Anm.28). S.9.

unabhängig von einer Transposition ins Irdisch-Äussere. Dies wird in diesem Fall besonders deutlich, wenn man bedenkt, dass die Episode mit dem geheimnisvollen Musiker, der Glucks Musik in solch genialer Weise spielt, dass er wirklich nur Gluck sein kann, in einer Zeit stattfindet, in der Gluck schon seit Jahren tot ist. Das heisst, dass das Erschauen und Erlangen der idealen Welt also nicht nur die gesellschaftliche Welt, sondern auch das Irdische und Zeitliche per se überlagert.

Diese Erzählung findet nun in der "leeren Leinwand" in *Der Artushof* eine Parallele. Hier begegnen wir dem alten Maler Berklinger, der ein Meister aus dem 15. Jahrhundert zu sein glaubt - also wie Serapion dem Wahnsinn des wirklich Schauenden erlegen ist. Als Berklinger vom Helden der Erzählung, dem jungen Traugott, der sich um Berklingers Tochter bemüht, besucht wird, findet dieser ihn "vor einer grossen aufgespannten grau grundierten Leinwand" sitzen (II.156). Auf der Leinwand befindet sich kein Pinselstrich, doch Berklinger erklärt in wachsender Begeisterung, eben das Bild vollendet zu haben, das ihn jahrelange Arbeit gekostet hat und das wiedergewonnene Paradies darstellt. Der Titel, den er dem Bild gibt, trägt bedeutungsvolle neuplatonische Züge: wie das wiedergewonnene Paradies erscheint ihm die innere Schau des ausserirdischen Idealen. Der alte Maler erläutert Traugott sein Werk bis in Einzelheiten, macht ihn auf die "geheimnisvolle Verteilung des Lichts und des Schattens aufmerksam", steigert sich immer mehr in ekstatische Begeisterung und bricht zuletzt, nach Erwähnung eines funkelnden Rubins in der Brust, wovon Traugott (noch!) kein Wort versteht,

zusammen (II.156f.). Die platonisch-neuplatonische Erklärung liegt auf der Hand, die äusserlich-irdische Fehleinschätzung der Nicht-Eingeweihten kommt von Berklingers Tochter: "Schon seit mehreren Jahren ist er der Kunst abgestorben, für die er sonst lebte. Er sitzt ganze Tage hindurch vor der aufgespannten grundierten Leinwand, den starren Blick darauf geheftet; das nennt er malen, und in welchen exaltierten Zustand ihn dann die Beschreibung eines solchen Gemäldes versetzt, das haben Sie eben erfahren." (II.157)⁶⁰ Traugott wird dennoch zu seinem Schüler und durchläuft selbst den Werdegang des Künstlers.

Ein weiterer Typ des "schauenden" Künstlers, der zur äusseren Produktion nicht mehr fähig ist, bei dem "Schauen" aber eine thematisch zentrale Rolle spielt, ist der kranke Vetter in Hoffmanns Erzählung *Des Veters Eckfenster*, die im Todesjahr 1822 entstanden ist. In dieser späten Geschichte spielt das serapiontische Prinzip eine ebenso wichtige Rolle wie schon in Hoffmanns Erstling *Ritter Gluck*. Das "Prinzip" zieht sich durch sein gesamtes Schaffen, und dass Hoffmann die "Theorie" erst in den *Serapions-Brüdern* entwickelte, ist als nachträgliche Explikation seines poetischen Verfahrens zu werten. Trotz mancher Abwandlungen des serapiontischen Prinzips in seinen Künstlererzählungen bleibt die Grundlage, Hoffmanns platonisch-neuplatonische Denkfigur, durchweg erhalten. Interessant an *Des Veters Eckfenster* ist, dass der Vetter sich mit dem Maler Berklinger

⁶⁰ Berklingers Ähnlichkeit mit Serapion fällt spätestens hier stark ins Auge.

vergleicht, Hoffmann sich also selbst zitiert und auf diese Weise das Motiv des unproduktiven Künstlers zweifach wieder aufgreift:

Den Weg, den der Gedanke verfolgen musste, um auf dem Papier gestaltet zu erscheinen, hatte der böse Dämon der Krankheit versperrt. Sowie mein Vetter etwas aufschreiben wollte, versagten ihm nicht allein die Finger den Dienst, sondern der Gedanke selbst war verstoben und verfliegen. Darüber verfiel mein Vetter in die schwärzeste Melancholie. "Vetter!" sprach er eines Tages zu mir, mit einem Ton, der mich erschreckte, "Vetter, mit mir ist es aus! Ich komme mir vor, wie jener alte, vom Wahnsinn zerrüttete Maler, der tagelang vor einer in den Rahmen gespannten grundierten Leinwand sass, und allen, die zu ihm kamen, die mannigfachen Schönheiten des reichen, herrlichen Gemäldes anpries, das er soeben vollendet; - ich geb's auf, das wirkende schaffende Leben, welches zur äusseren Form gestaltet aus mir selbst hinaustritt, sich mit der Welt befreundend!" (IV.597f.)

Hoffmann bemüht sich hier klarzumachen, dass die äussere Lähmung eine Widerspiegelung des inneren Zustands des Veters ist, welcher auf die Inkommensurabilität zwischen innen und aussen, den Bruch mit der ästhetischen Produktion, hinausläuft. In diesem Dilemma findet der Vetter jedoch einen Ort des Trostes. Von seiner Wohnung aus führt der Blick nämlich durch ein grosses Eckfenster panoramisch weit auf den gesamten Marktplatz. Hier am Fenster übt sich der Vetter, dessen Phantasie noch ungehemmt "in seinem Innern fortarbeitete, stets Neues und Neues erzeugend" (IV.597), im "Schauen". Damit ist weder Weltbeobachtung noch Weltwiedergabe angestrebt, vielmehr sagt der Vetter - Hoffmann echot hier ein letztes Mal den Schutzpatron der *Serapions-Brüder* -, er besitze "ein Auge, welches wirklich schaut" (IV.600). Und davon gibt er seinem Besucher, dem jungen Vetter, der die Geschichte erzählt, Zeugnis: kleine

Lebensläufe, Psychogramme und Alltagsschicksale, klar durchgedacht und durchgeformt, werden nacheinander ausgefaltet und übermittelt. Dass die Schau Wirklichkeitscharakter hat, kommt durch den Ausruf des Zuhörers zutage: "Von allem, was du da herauskombinierst, lieber Vetter, mag kein Wörtchen wahr sein, aber indem ich die Weiber anschau ist mir, Dank sei es deiner lebendigen Darstellung, alles so plausibel, dass ich daran glauben muss, ich mag wollen oder nicht." (IV.602) In dieser Erzählung spielt - zusätzlich zur panoramischen, weiten Aussicht - auch der Gebrauch eines Fernrohrs eine Rolle. Für optische Hilfsmittel wie Brillen, Vergrößerungsgläser oder Fernrohre finden sich bei Hoffmann viele Beispiele, und meist hängt deren Gebrauch mit der Entfaltung der künstlerischen Phantasie zusammen. Hier wie auch in *Der Sandmann*, wo dieser Aspekt durch den Brillenhändler Coppola gestaltet wird, wird das Fernrohr als zusätzlicher, intensivierender Imaginationswerfer eingesetzt. Die Vision des Marktplatzes als Fläche schwimmender Gestalten und Farben steht in offensichtlicher Parallele zur grundierten Leinwand des alten Berklinger. Der Hintergrund des Markts wird vom Vetter als "leere Leinwand" benutzt, auf der er seiner kreativen Phantasie freien Lauf lassen kann:

Der ganze Markt schien eine einzige, dicht zusammengedrückte Volksmasse. [...] Die verschiedensten Farben glänzten im Sonnenschein und zwar in ganz kleinen Flecken; auf mich [den Besucher] machte dies den Eindruck eines grossen, vom Winde bewegten, hin und her wogenden Tulpenbeets, und ich musste mir gestehen, dass der Anblick zwar recht artig, aber auf die Länge ermüdend sei, ja wohl gar aufgereizten Personen einen kleinen Schwindel verursachen könne, der dem nicht unangenehmen Delirieren des nahenden Traums gleiche; darin suchte ich das Vergnügen, dass das Eckfenster dem Vetter gewähre... (IV.599).

Wenn der Erzähler hier von einem "nicht unangenehmen Delirieren des nahenden Traums" spricht, dann spielt er auf ein dominantes, wenn auch nicht immer auf Anhieb leicht zu identifizierendes Element der Hoffmannschen serapiontischen Erzählkunst an, das in dieser Untersuchung bislang unerwähnt geblieben ist: das Element der Projektion. Dieser Aspekt des serapiontischen Prinzips hat mehrfach zur Irritation der Interpreten beigetragen, da es die Erzählhandlung durch das Visionär-Phantastische belastet und oft kompliziert. Schmidt, der in seiner Arbeit über den *Geniegedanken* eine interessante Interpretation der Projektionsmechanismen im *Ritter Gluck* unternimmt, formuliert die serapiontische Projektion folgendermassen:

Getreu dem Prinzip, dass die innere Schau ins äussere Leben zu tragen sei, lässt der Erzähler [Hoffmann] gerne die von ihm geschaffenen fiktiven Personen der Erzählungen, besonders wenn es sich um Künstler handelt, ihre eigene innere "Schau" in das "äussere", d.h. mehr auf dem Niveau der Alltagsrealität sich abspielende Geschehen hinausprojizieren - so dass eine kaum entwirrbare Mischung von Phantastischem und "Wirklichem" entsteht. Das Verständnis der Werke E.T.A. Hoffmanns setzt daher voraus, dass man die Projektionsmechanismen und zugleich die Realmomente zu fassen versucht, die diese Projektionsmechanismen in Gang setzen.⁶¹

Die Serapionsbrüder entwickeln im weiteren Verlauf des Gesprächs über die wahre romantische Poesie und das serapiontische Dichtertum die Ansicht, die dichterische Phantasie sei im Schaffen autonom, doch müsse die Aussenwelt wie ein Hebel wirken, der die visionäre Projektion in Gang setzt:

⁶¹ Schmidt (wie Anm.3). S.11f.

“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” (II.54). Diese äusseren Anlässe, “Hebel” oder Realmomente, wie Schmidt es nennt, sind also solche ausschlaggebenden Momente oder Geschehnisse, welche den Projektionsmechanismus, die gestaltenbildende Kraft des eigenen Innern, in Gang bringen und dann wieder blockieren. Im *Ritter Gluck* verliert sich der Erzähler aus Ärger über ein schlecht spielendes Orchester (dies ist der “Hebel”, der seine Imagination in Kraft treten lässt) in eine Idealvorstellung, so dass er die schlechte Gegenwart vergisst und sie durch seine inneren Wahrnehmungen ersetzt. Diese innere Wahrnehmung, nach aussen projiziert, ist am leichtesten mit einem Traumzustand zu vergleichen, dem viele der Hoffmannschen Helden, vor allem Künstler, verfallen. Hierzu gehört etwa Berthold, dem die reale Begegnung mit dem “Mentor” Ausgangspunkt für seine visionären Träume ist. Traugott, der im *Artushof* vom bürgerlichen Börsenkaufmann zum deutschrömischen Maler wird, gerät anfänglich jedesmal in einen Zustand “seltsamer unbegreiflicher Wehmut” (II.146), wenn er ein bestimmtes Abbild sieht, ein Frauengesicht, das ihn seit seiner Kindheit zu verfolgen und “eine ganze Welt süsser Ahnungen” (II.146) zu versprechen scheint. Dies geschieht mehrfach in Form der Begegnung mit Gemälden oder Menschen, meist Frauen; immer ist der Anlass ein äusserer. Auch bei Medardus wird das Streben nach der inneren Schönheit durch die Begegnung mit Aurelies durchaus weltlichen “holdseligen dunkelblauen

Augen" (vgl.III.41) in Gang gesetzt. Serapion, Hoffmanns Prototyp des wahren Künstlers, kann zwischen greifbarer Realität und den Produkten seiner Projektionen gar nicht mehr unterscheiden: "Du statuiert keine Aussenwelt. [...] Dein Leben war ein steter Traum" (II.54f.), heisst es von den Serapionsbrüdern über ihn. Serapion weiss nichts vom Wesen der Täuschung, wie Kreisler es kennt; er hat einen geschlossenen Projektionskreis um sich geschlossen, so dass alles von innen kommt. Mit produktiver Phantasie begabt, trägt er die "unversieglige Diamantgrube im Innern" (VI.260) und ist von der Menschheit, die "das hohle Nichts in der Brust trägt"⁶², unwiderruflich geschieden. Projektionen bei Hoffmann sind allerdings nicht mit beflügelter, unberechenbarer Phantasie zu verwechseln. Manche Interpreten sehen diese Taktik als unmissverständliches Indiz für den hoffnungslosen Irrsinn der Helden Hoffmanns.⁶³ Doch Projektion ist hier unbedingt an das serapiontische Schauen gebunden, es ist das Element, welches die innere Schau darzustellen beginnt. Die Grundkurve des Geschehens in Hoffmanns Künstlergeschichten läuft stets auf den Moment der Selbsterkenntnis zu, auf den Augenblick der Erfahrung jener

⁶² Von Matt (wie Anm.1). S.22.

⁶³ Zum Beispiel Thalmann: *Romantik in kritischer Perspektive* (wie Anm. 3). S.126ff. Thalmann spricht von einer "defekten Anlage", bei der "der Nervenapparat [...] zu deutlich" mitarbeitet. An anderer Stelle postuliert Thalmann, Anselmus sei ein Träumer, aber auch "ein beschädigter Mensch mit schizophrenen Zügen, der in Halluzinationen lebt, Bewusstseinspaltungen kennt und in seiner bürgerlichen Umgebung grotesk wirkt". In: *Das Märchen und die Moderne: Zum Begriff der Surrealität im Märchen der Romantik*. Stuttgart: Kohlhammer 1961. S.86. Auch James McGlathery spricht von Halluzinationen und kommt zum Urteil: "mentally disturbed"! In: *A New Reading of E.T.A. Hoffmann's Goldner Topf*. *Germanic Review* 53 (1978), S.106-114, hier S.107.

ungeahnten Mitte, der Entdeckung des funkelnden Rubins in der eigenen Brust. Die meisten Protagonisten in Hoffmanns Erzählungen müssen unaufhaltsam dem "konkretisierten Lichtwurf ihres eigenen kreativen Seelengrunds"⁶⁴ begegnen. Da dieser ihnen aber unbekannt ist und sie ihn zudem als wundersam fürchten, können diese Erscheinungen ebensosehr als fatalistisches Grauen wie als himmlische Beseligung empfunden werden. Dementsprechend meinen sie entweder "auf Dämonen oder gute Geister zu stossen, bedroht oder beschenkt zu werden, aber de facto erleben sie niemals Jenseitiges, weder den Teufel noch den Lieben Gott, sondern nur sich selbst und ihre phantastisch ausgefächerte Innenseite".⁶⁵ Diese stürmenden und strauchelnden Anselmi jagen durch etliche Verwicklungen dem nach, was sie von Anfang an unwissend als Urbild besitzen. Wie Plotin sagt, vollzieht die Erkenntnis des Schönen dasjenige Vermögen der Seele, welches ihm vorgeordnet ist.⁶⁶ Viele Helden Hoffmanns machen, trotz zeitweiliger Verwirrung, einen wirklichen Entwicklungsprozess durch, andere bleiben auf einer Vorstufe stehen. Zur grössten Entfaltung kommen diese Vorgänge jedoch immer, wenn und wo es um Kunst und Künstlertum geht. Die erste Bedingung für wahre künstlerische Tätigkeit ist ja das Erkennen jener eigenen Diamantgrube, was für viele wiederum heisst, mit ihrem eigenen Innern erst einmal Bekanntschaft zu schliessen. Welche folgenschweren, verrückten Abenteuer einem Menschen auf dem Weg zur

⁶⁴ Von Matt (wie Anm. 1). S.23.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Plotin (wie Anm.28). S.9.

Erkenntnis aufklären können, zeigt Hoffmann "mit unermüdlichem Behagen, am blühendsten und folgerichtigsten"⁶⁷ in seinem Märchen *Der Goldne Topf*.

⁶⁷ Von Matt (wie Anm. 1), S.23.

4. Kapitel

Das Märchen aus der neuen Zeit

Callot, Platon und Plotin als Paten des "Goldnen Topf"

E.T.A. Hoffmanns Märchen *Der goldne Topf* erschien Ende 1814. In dieser historisch turbulenten Zeit hielt der Dichter sich in Dresden und Leipzig auf und erlebte die Auswirkungen der Völkerschlacht bei Leipzig und die Besetzung Dresdens durch die Franzosen. Hoffmanns Vertrautheit mit der Stadt Dresden ist in seiner berühmten Erzählung erkennbar. Die seinem Verleger Kunz gegenüber ausgesprochene Absicht, das Märchen zu schreiben, spiegelt auch die Wirrnisse jener Zeit:

In keiner als in dieser düstern verhängnisvollen Zeit, wo man seine Existenz von Tage zu Tage fristet und ihrer froh wird, hat mich das Schreiben so angesprochen - es ist, als schlosse ich mir ein wunderbares Reich auf, das aus mein[em] Innern hervorgehend und sich gestaltend mich dem Drange des Äußern entrückte - Mich beschäftigt die Fortsetzung [der Fantasiestücke] ungemein, vorzüglich ein *Mährchen* das beynahe einen Band einnehmen wird.⁶⁸

Das Märchen erschien als dritter Band der Erzählsammlung *Fantasiestücke in Callots Manier. Blätter aus dem Tagebuch eines reisenden Enthusiasten. Mit einer Vorrede von Jean Paul* und erhielt den Untertitel *Ein Märchen aus der neuen Zeit*. Eichendorff hatte sich in Zeiten der Bedrängnis und des Mangels ans Katholisch-Religiöse gewandt, Hoffmann wendet sich dem Neuplatonismus zu. Neben der Vorrede von Jean Paul ist der Sammlung

⁶⁸ Briefe, Bd.I (wie Anm.52). An Kunz 19.8.1813. S.408.

eine Huldigung an Jacques Callot, den lothringischen Zeichner und Maler des Grotesken, vorangestellt. Hoffmann hat diese Sammlung durchaus als Werk aus Callots Geist verstanden und gab den Erzählungen die Bezeichnung "Stücke", ähnlich wie das Jean Paul und später Adalbert Stifter getan haben. Was mit "Callots Manier" genauer gemeint ist, klingt in der genannten Huldigung an den französischen Künstler auch an:

Könnte ein Dichter oder Schriftsteller, dem die Gestalten des gewöhnlichen Lebens in seinem innern romantischen Geisterreiche erscheinen, und er 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 Callots Manier arbeiten wollen? (I.13)

Das Grotesk-Fantastische, das er bei Callot erkennt, will Hoffmann also übernehmen, um die Grundtendenz seines Märchens zu bestimmen. So äussert er sich auch zu Kunz: "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 wie ich weiss von einem teutschen Autor in diesem Maass noch nicht benutzt worden."⁶⁹ Das Märchen besteht aus zwei Strängen: dem Fabulös-Fantastischen und dem gewöhnlichen Leben. Und indem Hoffmann den Zugang zur "tieferen Deutung" des Märchens raffiniert in "Callots Manier" einbettet, verschlüsselt er seine philosophische Botschaft. Dem Leser ist damit nicht geholfen. So hat man behauptet, *Der goldne Topf* zeige "zum

⁶⁹ Briefe, Bd.I (wie Anm.52). An Kunz 4.3.1814. S.445.

ersten Mal die absolute Unvereinbarkeit [von innerer und äusserer Welt]"⁷⁰, an anderer Stelle, das Märchen zeige "eine märchenhafte Versöhnung, einen einmaligen [...] Ausgleich zwischen Ideal und Wirklichkeit".⁷¹ Einige Interpreten finden, dass in der "durch krude Alltäglichkeit gekennzeichneten Welt" der Erzählung eine "märchenhafte, wunderbare Sphäre eingefügt" sei,⁷² andere, dass "die fantastische Welt und die reale Welt im Grunde identisch sind und die jeweilige Erscheinungswirklichkeit vom Betrachter abhängt".⁷³ All diese Interpretationen sind anfechtbar. Es geht Hoffmann weder darum, Unvereinbarkeit oder Versöhnung zu zeigen, noch darum, eine fantastische Erscheinungswelt auf Erden zu legitimieren. In jenen Zeiten des Krieges und der Misere will Hoffmann auf allegorisch-unterhaltsame Weise im Leser das stets vorhandene platonische Erinnerungsvermögen wachrufen, indem er den Studenten Anselmus den Erkenntnisprozess durchlaufen lässt, der ihn mit seinem wahren Selbst bekannt macht und ihn in seine "Heimat" führt. In diesem Sinn muss Lothar Pikulik recht gegeben werden, wenn er vermerkt, "dass die Erziehung und Entwicklung des Anselmus eine Parallele besitzt: die Erziehung und Entwicklung des

⁷⁰ Von Matt (wie Anm.1). S.157f.

⁷¹ Schmidt (wie Anm.3). S.19.

⁷² Brigitte Feldges & Ulrich Stadler: E.T.A. Hoffmann. Epoche - Werk - Wirkung. Mit je einem Beitrag von Ernst Lichtenhahn und Wolfgang Nehring. München: Beck'sche Elementarbücher 1986. S.74.

⁷³ Hans Ulrich Lindken: Materialien zu "Der goldne Topf" (wie Anm. 9). S.97.

Lesers".⁷⁴ Es geht also um eine Heimreise, obwohl Anselmus, der nach den Worten aus der *Königsbraut* einer ist, "der da soll und muss" (II.952), anfänglich noch gar keine Ahnung davon hat, dass er im Begriff ist, sie anzutreten. Er ist darauf aus, am Himmelfahrtstag, der "immer ein besonderes Familienfest für ihn gewesen, an der Glückseligkeit des Linkischen Paradieses teil[zu]nehmen, ja er hatte es bis zu einer halben Portion Kaffee mit Rum und einer Bouteille Doppelbier treiben wollen, und um so recht schlampampen zu können, mehr Geld eingesteckt, als eigentlich erlaubt und tunlich war"(I.180). Doch das Schicksal, von Eros gelenkt, will es anders. Der äussere Anlass, der "Hebel", der Anselmus' "poetische Himmelfahrt"⁷⁵ in Gang setzt, ist "der fatale Tritt in den Äpfelkorb"(I.180). Denn statt sich den geplanten Genüssen hingeben zu können, rennt er "durchs Schwarze Tor, und geradezu in einen Korb mit Äpfeln und Kuchen hinein, die ein altes hässliches Weib feilbot, so, dass alles, was der Quetschung entgangen, hinausgeschleudert wurde, und die Strassenjungen sich lustig in die Beute teilten, die ihnen der hastige Herr zugeworfen"(I.179). Sein Geldbeutel wird von der Alten zur Vergütung des Schadens gierig angenommen, mit dem geplanten Fest ist es nun nichts mehr. Dieses alberne Ungeschick, das den Leser von vornherein ins Schmunzeln bringt, zeigt sich im weiteren Verlauf allerdings als sehr typisch für Anselmus.

⁷⁴ Lothar Pikulik: Anselmus in der Flasche. Kontrast und Illusion in E.T.A. Hoffmanns "Der goldne Topf". In: Euphorion 63 (1969). Heidelberg: Universitätsverlag Carl Winter. S.341-370, hier S.365.

⁷⁵ Detlef Kremer: Romantische Metamorphosen. E.T.A.Hoffmanns Erzählungen. Stuttgart, Weimar 1993. S.121.

Tief beschämt über den peinlichen Vorfall, der so viele Zeugen anzog, flüchtet er zu einem einsam gelegenen freundlichen Rasenplätzchen an der Elbe und lamentiert unter einem Holunderbaum über seine konstitutionelle Tölpelhaftigkeit: "Wahr ist es doch, ich bin zu allem möglichen Kreuz und Elend geboren!" Vom Butterbrot, das immer auf die fette Seite fällt, über peinliches Ausrutschen in Läden und Zusammenstößen mit Passanten, wobei er stets auf dem glatten Boden und meist in der einzigen Pfütze landet, bis zum neuen Frack, den er gleich beim ersten Tragen mit Talgflecken oder einem ordentlichen Riss ruiniert - sein "Unstern" (I.182) begleitet ihn auf Schritt und Tritt. Habe ihm das nicht manchen Gönner verfeindet? - so überlegt Anselmus -

Ich weiss, dass der Geheime Rat, an den ich empfohlen bin, verschnittenes Haar nicht leiden mag; mit Mühe befestigt der Friseur einen kleinen Zopf an meinem Hinterhaupt, aber bei der ersten Verbeugung springt die unglückselige Schnur, und ein munterer Mops, der mich umschnüffelt, apportiert im Jubel das Zöpfchen dem Geheimen Rate. Ich springe erschrocken nach, und stürze über den Tisch, an dem er frühstückend gearbeitet hat, so dass Tassen, Teller, Tintenfass - Sandbüchse klirrend herabstürzen, und der Strom von Schokolade und Tinte sich über die eben geschriebene Relation ergiesst. "Herr, sind Sie des Teufels!" brüllt der erzürnte Geheime Rat, und schiebt mich zur Tür hinaus (I.181).

Anselmus ist offenbar nicht für ein "normales" Dasein geschaffen, er nimmt, auch was sein Aussehen betrifft, eine Sonderstellung ein: sein Anzug ist "so zugeschnitten, als habe der Schneider, der ihn gearbeitet, die moderne Form nur von Hörensagen gekannt, und das schwarzatlasne wohlgeschonte Unterkleid gab dem Ganzen einen gewissen magisternässigen Stil, dem sich nun wieder Gang und Stellung durchaus nicht fügen wollte". (I.180)

Anselmus fällt völlig aus dem Rahmen, doch die Schrulligkeit, die ihn charakterisiert, ist zugleich ein bedeutungsvoller Hinweis auf seine Auserkorenheit zu Höherem. Platon erzählt in seinem Dialog *Theaitetos* von Thales, der in einen Brunnen fiel, weil er, dem Höheren zugewandt, die Sterne beobachtete und auf das, was um ihn war, nicht achtete. Eine Magd habe ihn verspottet, dass er, "was im Himmel wäre, wohl strebte zu erfahren, was aber vor ihm läge und zu seinen Füßen, ihm unbekannt bleibe".⁷⁶ Platon erklärt, der gleiche Spott treffe alle, die ihr Leben in der Philosophie leben. Denn wenn der Philosoph, der Gelehrte, sich mit alltäglichen Dingen befasse, so ziehe er sich, da das Mundane ihm entschwunden ist, das Gelächter seiner Mitmenschen zu, "indem er aus Unerfahrenheit in Gruben und allerlei Verlegenheit hineinfällt, und seine gewaltige Ungeschicklichkeit erregt die Meinung, seine Einfalt sei unverbesserlich".⁷⁷ Dem Philosophen gehe es jedoch um das Wesen der Dinge, um die Erforschung der Wahrheit. Deshalb bemühe er sich nicht um das Weltliche, Sichtbare, das doch nur Abbild des Wirklichen sei. So erklärt Platon: "Was aber der Mensch *ist* und was einer solchen Natur ziemt anderes als alle anderen zu tun und zu leiden, das untersucht er und lässt es sich Mühe kosten, es zu erforschen."⁷⁸ Das werde von seinen Mitmenschen aber nicht erkannt, und sie sähen in

⁷⁶ Platon: Sämtliche Werke Bd.4 (Phaidros, Parmenides, Theaitetos, Sophistes). Nach der Übersetzung von F. Schleiermacher mit der Stephanus-Numerierung hrsg. von Walter Otto, Ernesto Grassi & Gert Plamböck. Hamburg: Rowohlt's Klassiker der Literatur & Wissenschaft. Griechische Philosophie, Bd.5. 1962. Hier Theaitetos 174a, S.140.

⁷⁷ Ebd. 174c, S.141.

⁷⁸ Ebd. 174b.

ihm nur "den schrulligen Kauz, den lebensuntüchtigen Tölpel"⁷⁹, der der Welt nicht angepasst sei. Anselmus weiss allerdings noch nichts von seiner Auserwähltheit und bemüht sich - vergebens - in dieser Welt Anerkennung zu finden, ohne sich um das Höhere zu kümmern. Doch indem der Leser sich durch Hoffmanns Ironisierung der angedeuteten Auserkorenheit des Jünglings bewusst wird⁸⁰, erwartet er, dass diese Besonderheit auch bestätigt wird, was von dem wie Fluchworte klingenden Ausruf der Alten: "Bald dein Fall - ins Kristall!" (I.179) noch verstärkt wird. Hoffmann gibt diesen Worten der Rauerin prophetischen Nachdruck: gellend und krächzend, habe die Stimme der Frau "etwas Entsetzliches, so dass die Spaziergänger verwundert stillstanden, und das Lachen, das sich erst verbreitet, mit einem Mal verstummte" (I.179). Auch Anselmus fühlt sich, "unerachtet er des Weibes sonderbare Worte nicht verstand, von einem unwillkürlichen Grausen ergriffen, und er beflügelte noch mehr seine Schritte" (I.179). Und Hoffmann erwähnt ein drittes Mal: "Auf ganz sonderbare Weise hatten die geheimnisvollen Worte der Alten dem lächerlichen Abenteuer eine gewisse tragische Wendung gegeben, so dass man dem vorhin ganz Unbemerkten jetzt teilnehmend nachsah." (I.179) Anselmus begibt sich anschliessend unter den Holunderbaum, wo seine Andersartigkeit schlagartig die vom Leser erhoffte Bestätigung findet. Sein Jammern wird nämlich plötzlich "durch ein sonderbares Rieseln und

⁷⁹ Misch: Pandora in Dresden (wie Anm.2). S.140.

⁸⁰ Misch meint zu Recht, Hoffmann erreiche das durch die Reaktivierung des platonischen Topos sowie die Erzähltechnik der Vorausdeutung in Anselmus' Jeremiade. Ebd.

Rascheln unterbrochen, das sich dicht neben ihm im Grase erhob, bald aber in die Zweige und Blätter des Holunderbaums hinaufglitt" (I.182), und nun "ertönten die Blüten wie aufgehängene Kristallglöckchen" (I.182). Sein Rationalisierungsversuch, das Geräusch dem Abendwind zuzuschreiben, misslingt, denn "das Gelispel und Geflüster und Geklingel [wurde] zu leisen halbverwehten Worten" (I.182). Hoffmann macht nun grosszügigen Gebrauch von seiner Lieblingsstilfigur, der in der Romantik viel verwendeten Klangmalerei. So wundert sich der Leser auch gar nicht, als ihm nach all den onomatopöisch zischelnden, raschelnden und lispelnden Klängen aus dem Holunderbusch mitgeteilt wird, es handle sich um drei Schlänglein, "die sich um die Zweige gewickelt hatten, und die Köpfchen der Abendsonne entgegenstreckten" (I.183). Wie sanftes Kristall erklingen ihre Stimmen, und sie schlüpfen schnell "auf und nieder durch die Blätter und Zweige [...], als streue der Holunderbusch tausend funkelnde Smaragde durch seine dunklen Blätter. 'Das ist die Abendsonne, die so in dem Holunderbusch spielt'"(I.183), denkt Anselmus so rational wie möglich. Doch endlich streckt eines der Schlänglein seinen Kopf zu ihm herab, und Anselmus sieht ihm in die dunkelblauen Augen. - "Durch alle Glieder fuhr es ihm wie ein elektrischer Schlag, er erbehte im Innersten", und er wird ergriffen von "unaussprechlicher Sehnsucht, so dass ein nie gekanntes Gefühl der höchsten Seligkeit und des tiefsten Schmerzes seine Brust zersprengen wollte". Es regt und bewegt sich alles, "wie zum frohen Leben erwacht", während in Anselmus "heisser die Sehnsucht, glühender das Verlangen" wird. Grüngold sind die anmutigen kleinen Schlangen, die bald von ihrem

Vater nach Hause gerufen werden, und grüngold ist die Farbkombination, die in der europäischen Literatur seit der Renaissance das Wunderbare, Übersinnliche und Märchenhafte kennzeichnet.⁸¹ Anselmus wird vom Geschehen am Holunderbusch völlig gefangengenommen, und seine Reaktion erscheint merkwürdig übertrieben. Aus tiefster Brust seufzend und ächzend schüttelt er vor Verlangen den Baum und fleht in ihn hinein, noch einmal die "lieblichen goldnen Schlänglein" sehen zu dürfen oder "in Schmerz und heisser Sehnsucht" vergehen zu müssen, als eine "ehrbare Bürgerfrau" ihn wie "aus einem tiefen Traum" rüttelt: "Der Herr ist wohl nicht recht bei Troste!" Wie es in Platons Dialog mit Thales geschieht, so wird auch Anselmus verspottet. Und wie es bei den serapiontisch-schauenden Künstlern Hoffmanns der Fall ist, empfindet auch Anselmus diese Schau wie einen Traum. Doch es gibt eine sehr einfache Erklärung für Anselmus' Verhalten, und die findet sich bei Plotin: Anselmus' Aufgeschlossenheit für das Transzendente ermöglicht, dass er viel tiefer hört und schaut, viel mehr als nur ein sinnlich-irdisches Schönes erblickt, und unwillkürlich ist er, um es in Plotins Worten auszudrücken,

[entzückt und gepackt], denn nun rührt [er] an das eigentliche Schöne. Betroffenheit, süsse Erschütterung, Verlangen, Liebe, lustvolles Beben, das sind Empfindungen die gegen jegliches Schöne eintreten müssen. Auch gegen das nicht sichtbare kann man sie erleben, es erleben sie auch eigentlich alle Seelen, aber stärker die liebebewegten unter ihnen, so wie die leibliche Schönheit alle sehen, aber nicht alle in gleicher Stärke von ihr gestachelt werden, sondern einige in besonders starkem Mass, von denen man spricht sie

⁸¹ Vgl. Misch, ebd. S.141.

lieben.⁸²

Anselmus ist ein "Liebebewegter", von Eros entzündet. So heissen ihn der Holunderbaum, der Abendwind und die Sonnenstrahlen jetzt willkommen, denn ihre Sprache kann verstanden werden, "wenn sie die Liebe entzündet" (I.183). Eros hat den Funken springen lassen, die "Diamantgrube" im Innern erweckt, und die Liebe bringt Anselmus nun auf den Weg zur Erkenntnis des urbildlich Schönen in seinem Selbst. Anselmus' Reise hat ihren Anfang genommen. Sie wird, in Anspielung auf eine seelische Schwangerschaft, etwa neun Monate dauern und, obwohl Anselmus Dresden nicht verlässt, in ein fernes wunderbares Reich führen, das Hoffmann, diskret auf Platon verweisend, Atlantis nennt.⁸³ Auch Plotin spricht von einer Reise: "Lasst uns fliehen in die geliebte Heimat", mahnt er, und er fragt: "was ist es denn für eine Reise, diese Flucht? Nicht mit Füßen" soll sie vollbracht werden, denn "die Füße tragen überall nur von einem Land in ein anderes"; in Anselmus' Fall geht sie über Dresden gar nicht hinaus. Kein Fahrzeug, Pferd oder Schiff wird benötigt, nur muss er, so fordert Plotin, "alles dahinten lassen", das von dieser Welt ist, und "der herrlichen Schönheit ansichtig werden [...]" Dort nämlich ist unser Vaterland von wo wir gekommen sind, und dort ist unser Vater".⁸⁴ Anselmus beginnt also die Reise, platonisch gesprochen, zu seinem vorgeburtlichen Ursprung, wo seine Seele die im intelligiblen Bereich

⁸² Plotin (wie Anm.28). S.13.

⁸³ Die ursprüngliche Atlantis-Erzählung ist auf Platon zurückzuführen. Sie ist in seinem Alterswerk "Timaios" enthalten.

⁸⁴ Plotin (wie Anm.28). S.22f.

des Geistes befindlichen Urbilder, die Ideen, die wahre Realität schauen durfte; er begibt sich, unwissentlich, auf die Heimreise. Doch ganz reibungslos verläuft diese nicht.

Wie schon an früherer Stelle gezeigt wurde, wird Anselmus nicht nur von einigen Hoffmann-Interpreten, sondern auch von seinem Freund Heerbrand als "mente captus" (I.245) abgestempelt. "Mit dem Anselmus ist nun einmal in der Welt nichts anzufangen"(I.203), erklärt auch der an sich sehr geduldige Konrektor Paulmann. Tatsächlich muss man ihm recht geben: in *seiner* Welt ist Anselmus fehl am Platz. Vom gleichen Standpunkt aus gesehen, halten ihn auch die Kreuzschüler und Praktikanten für "toll" (I.241). In ihrer Welt eingeschachtet, so dass sie ihr Eingesperrtsein nicht einmal erkennen, haben sie kein Verständnis für Anselmus und kein Interesse an der Welt, in der er zu leben beginnt. Ihn hält man für "ein kurioses Subjekt" (I.203), für närrisch oder wahnwitzig (I.187), er habe "Anfälle" (I.187), und er wird wie Serapion, Berklinger oder Thales in Platons Anekdote beschuldigt, "seelenkrank zu sein".⁸⁵ Diese Symptome der unvereinbaren Diskrepanz zwischen Idealem und weltlicher "Realität" machen Anselmus schwer zu schaffen und lassen ihn gelegentlich am Wunderbaren zweifeln. So etwa, als er mit seinen Freunden über die Elbe fährt und im Widerschein eines Feuerwerks die goldenen Schlänglein im Wasser zu sehen glaubt:

⁸⁵ Platon: Phaidros 249d (wie Anm.76). S.31.

In seinem Innern erhob sich ein toller Zwiespalt, den er vergebens beschwichtigen wollte. Er sah nun wohl deutlich, dass das, was er für das Leuchten der goldenen Schlänglein gehalten, nur der Widerschein des Feuerwerks bei Antons Garten war; aber ein nie gekanntes Gefühl, er wusste selbst nicht, ob Wonne, ob Schmerz, zog krampfhaft seine Brust zusammen [...] da vernahm er in dem Getöse ein heimliches Lispeln und Flüstern: "Anselmus! Siehst du nicht, wie wir stets vor dir herziehen? [...] Glaube an uns." (I. 187).

Der Glaube an die wahre Schönheit ist zwar jeder Seele möglich, doch nicht jede findet den richtigen Weg. Den meisten bleibe, meint Plotin, die Schau des intelligiblen Schönen versperrt, weil sie, verstrickt in ihr irdisches Dasein, ihrem Erinnerungsvermögen nicht auf die Sprünge hülfen. Wer aber, vom Eros gepackt, sich an die "Heimat" erinnert, müsse "nur gleichsam die Augen schliessen und ein anderes Gesicht statt des alten in [sich selbst] erwecken, welches jeder hat, aber wenige brauchens".⁸⁶ Die Empfänglichkeit für das Schöne und Wunderbare hängt nicht nur vom "kindlich poetischen Gemüt" ab, sondern auch von der inneren Disposition. Die Kreuzschüler und Praktikanten, die vor Anselmus als Kopisten angestellt worden waren und in gläsernen Flaschen landeten, hatten anfänglich sicherlich die Veranlagung für das Höhere, doch sie verfehlten ihr Ziel. Sie begingen wohl den Frevel, sich im Weltlichen zu verstricken, und kamen mit dem erwünschten Kopieren nicht sehr weit. Sie klecksten die gefürchteten Tintenflecke auf das Original. Die Strafe des "Fall[s] ins Kristall" empfinden sie aber gar nicht und glauben immer noch, "konfuse Abschriften" zu machen (I.241) - was für ihr irdisches Dasein wohl auch zutrifft. Auch die Seelen der Menschen um Anselmus, wie überhaupt die aller Menschen, kommen ursprünglich aus der

⁸⁶ Plotin (wie Anm.28). S.23.

überirdischen Welt und besitzen die Möglichkeit, ihr "anderes Gesicht" zu gebrauchen. Doch Anamnese, die Aktivierung des potentiell vorhandenen Erinnerungsvermögens, ist, worauf auch Platon aufmerksam macht,⁸⁷ nicht jedem gegeben. In der "Punschgesellschaft" in der neunten Vigilie wird die Anamnese der Freunde des Anselmus durch Punsch stimuliert. Hoffmann benutzt öfter ein Getränk als Anregung oder zur Verstärkung eines seelischen Zustands.⁸⁸ Als Anselmus leicht beschwipst fallen lässt, was es mit den Schlängeln und ihrem Vater auf sich habe, stimmt ihm der Registrar Heerbrand plötzlich begeistert zu, und beide treten in einen tollen Dialog, an dem sich dann auch Veronika beteiligt, bis schliesslich sogar der Konrektor Paulmann mit einfällt, sich aber sofort besinnt: "Aber bin ich in einem Tollhause? [...] was schwatze ich denn für wahnwitziges Zeug?" (I.236) Die zeitweilige Lösung aus den Banden des Weltlich-Irdischen, die als "Wahnwitz", "Tollsein" und "Besessenheit" bezeichnet wird (I.236f.), hält nicht lange an. Auch Heerbrand, der zweifellos ein bruchstückhaftes Wissen von der höheren Welt besitzt, ist an dieser nicht weiter interessiert. Zu stark ist er dem Philisterdasein verhaftet und trachtet nach seiner Karriere als Hofrat und seinem Eheglück mit Veronika, die für ihn das Höchste bedeuten. An einer Suche nach dem Reich des Schönen,

⁸⁷ Platon: Phaidros 248a-249c (wie Anm.76). S.29f.

⁸⁸ Das Elixier, das der Mönch Medardus trinkt, ist ausschlaggebend für die Veränderung seines Wesens, Kreisler berichtet von Leuten, "die am späten Abend sich bloss mit Champagner, als einem dienlichen Gas, füllten um in der Nacht, Luftballon und Passagier zugleich, aufsteigen zu können" (III.432). In mehreren Erzählungen hat der Punsch eine ähnliche transformierende Funktion. Im "Goldnen Topf" wird er in der letzten Vigilie zum zweiten Mal eingesetzt.

das seine "Heimat" ist, liegt ihm nichts. Er ist seinem Ursprung entfremdet und wird es auch bleiben, wird des "seligen Anblick[s]" der "herrlichsten Schau"⁸⁹ nie teilhaftig werden. Heerbrand und Paulmann leben in jener von Hoffmann so beklagten "dürftigen armseligen Zeit der innern Verstocktheit" (I.229) und sind für den Gesang der holdseligen drei Schlänglein vollkommen taub. Nicht so Anselmus. Er wird "bei dem Anblick der hiesigen Schönheit, jener wahren sich erinnernd"⁹⁰, "wie ein hoffnungslos Liebender" (I.197). Dennoch sind seine eigenen Zweifel nur Teil der Schwierigkeiten, denen er die Stirn bieten muss, bis er sein Ziel erreicht hat. Die Gegensphäre des Schönen, die Schattenwelt, die Materie, übt ihre Macht aus und wird durch das Äpfelweib verkörpert.

Anselmus' anfängliches und manchmal wiederkehrendes Bestreben, sich in der bürgerlichen Welt zurechtzufinden, vielleicht Hofrat zu werden und Veronika zu heiraten, stimmen mit den Vorstellungen der alten Rauerin, Vertreterin der Materie und des Dunkels, genau überein. Tochter einer schwarzen Drachenfeder und einer Runkelrübe, besitzt sie eine Seele, die Plotin als "hässlich" bezeichnet.⁹¹ Sie will, dass Anselmus sich dem Weltlichen zuwendet, und versucht, ihn vom Schönen wegzulenken. Ihre Hässlichkeit zeigt sich in ihrem "grässlichen" Aussehen und in der Beschreibung ihrer "scheusslichen" Umgebung (I.208). Als Veronika sie

⁸⁹ Plotin (wie Anm.28). S.21.

⁹⁰ Platon: Phaidros 249d (wie Anm.76). S.31.

⁹¹ Plotin (wie Anm.28). S.13 passim.

aufsucht, erwartet sie ein "langes, hages, in schwarze Lumpen gehülltes Weib", mit spitzem Kinn, zahnlosem Maul, knöcherner Habichtsnase, leuchtenden Katzenaugen und schwarzen borstigen Haaren. Die Frau, der das "ekle Antlitz" gehört, haust in einem dunklen, russigen Zimmer voll von tierischem Gesindel, welches "schneidende, heulende Jammertöne" ausstösst, so "dass Veronika von Angst und Grausen ergriffen wurde" (I.209). Ihre äusserliche Hässlichkeit symbolisiert in platonischer Tradition den hohen Anteil ihrer Seele an Finsternis, Widerwärtigkeit, am Bösen schlechthin, sie lebt "hier wie einst dort nur mit Schatten zusammen".⁹² Platonisch gesprochen, lebt sie in seelischer Finsternis, da die Materie vom Urlicht unberührt ist. Dass die Rauerin sich aber völlig der Materie übergeben hat, zeigt schon die Anfangsszene: ihrer Gier nach dem Materiellen erliegend, steckt sie schnell Anselmus' Geldbeutel ein, obwohl sie somit sogar selbst zum Anlass wird, der ihn zum Reich des Schönen führt (I.179). In ihrem Bestreben, Anselmus vom Weg des Lichts abzubringen, erschreckt sie ihn als Türklopfer, versucht, ihn durch Zauberei für Veronika zu gewinnen, und tritt zuletzt, um es mit Plotin zu sagen, in den "grössten, höchsten Wettkampf der Seelen"⁹³ zwischen Gut und Böse, zwischen ihr und Lindhorst, bei dem sie ihren schwarzen Kater zum Mord an Serpentina aufstachelt (I.243). Veronika, die Anselmus für sich will, entdeckt in der Rauerin nach einiger Zeit ihre frühere Wärterin, die alte Liese (I.210). Dass sie sie nicht erkennt, hängt damit zusammen, dass sich Liese immer

⁹² Ebd., S.21.

⁹³ Ebd.

mehr vom Bösen hat verdunkeln lassen, indem sie sich weiter und weiter in die Materie und das Stoffliche verstrickte und ihre Seele immer tiefer sank. So hat sich auch ihr Aussehen zum Negativen verändert, so dass Veronika sie nicht erkennt. Auch hier gibt es eine interessante Parallele bei Plotin, der sagt: "Da [die Seele] also verunreinigt ist, hin- und hergerissen wird durch die Anziehung der Wahrnehmungsgegenstände, reichlich mit der leiblichen Beimischung versetzt ist, reichlich mit dem Stofflichen umgeht und es in sich einlässt, so hat sie durch die Vermischung mit dem Niederen eine fremde Gestalt angenommen."⁹⁴

Der Gegenspieler der Rauerin ist der Geheime Archivarius Lindhorst, Salamander und Geisterfürst, Vertreter des Lichts und des Ur-Schönen, die Mentorfigur, die Anselmus auf seinem Weg zur Schönheit beisteht. Bei ihm muss Anselmus durch das Kopieren alter Manuskripte seine Lehrzeit überstehen, nach deren Ende er Serpentina zur Frau und den goldnen Topf als Mitgift erhalten soll. Lindhorst warnt vor den dunklen Mächten, den feindlichen Prinzipien, die ihn anfallen, und rät:

Nur die innere Kraft, mit der du den Anfechtungen widerstehst, kann dich retten von Schmach und Verderben. [...] Glauben und Erkenntnis führen dich zum nahen Ziele, wenn du festhältst an dem, was du beginnen musstest. Trage sie recht getreulich im Gemüte, sie, die dich liebt, und du wirst die herrlichen Wunder des goldnen Topfs schauen und glücklich sein immerdar (I.217).

Obwohl Lindhorst vom wundervollen Reich "in das dürftige Leben"(I.229)

⁹⁴ Ebd., S.15.

der Menschen abgefallen ist, steht er als Sohn des Phosphorus der intelligiblen Welt noch nahe. Seine Umgebung erscheint dem Empfänglichen denn auch als "selten wunderbar", "magisch blendend" voller Blumen, Licht und farbenreicher Vögel; mit wunderlichen Figuren, wunderbaren Gewächsen und herrlichen Düften (I.212f.). In dieses fantastische Milieu begibt sich Anselmus zur "mühevollen, gefährlichen Arbeit", an "das Kopieren der Lindhorstischen Manuskripte" (I.212). Dies geschieht durch Empfehlung, denn Lindhorst hat "schon mit ein paar jungen Leuten vergeblich den Versuch gemacht" (I.190), seine Manuskripte kopieren zu lassen. Anselmus hält sich mit gutem Grund für einen Mann, der sich "sehr genau [...] darauf versteht mit der Feder zu zeichnen", und für den es eine "wahre Passion [ist], mit mühsamem kalligraphischen Aufwande abzuschreiben" (I.190). Heerbrand rühmt Anselmus' Geschicklichkeit, da er "sehr sauber [schreibt], als auch mit der Feder zierlich und rein [zeichnet]"(I.190). Vor seinem ersten Besuch beim Archivarius ordnet Anselmus also seine Materialien, "seine kalligraphischen Meisterstücke und seine Zeichnungen", um sie Lindhorst zum Beweis seiner Fähigkeiten vorzulegen. Doch Anselmus' Produktion, die ihm in der bürgerlichen Welt Anerkennung und Lob einbringt, ist für die höhere Welt ungenügend:

Der Archivarius hatte kaum das erste Blatt, eine Handschrift in der elegantesten englischen Schreibmanier, erblickt, als er recht sonderbar lächelte und mit dem Kopfe schüttelte. [...] Da war keine Ründe in den Zügen, kein Druck richtig, kein Verhältnis der grossen und kleinen Buchstaben, ja! Schülermässige schnöde Hahnenfüsse verdarben oft die sonst ziemlich geratene Zeile (I.215).

Anselmus' von seinen Mitmenschen "anerkannte Kunstfertigkeit" (I.215) im Schönschreiben hat nur irdischen Wert. In den Augen des Geisterfürsten ist sein Produkt "höchst miserabel" (I.215), nachahmend, "nicht-heuretisch". Anselmus, dem seine Zeichnungen zu Hause noch als Meisterstücke seines "ungewöhnliche[n] Talent[s]" (I.214) erschienen, sieht erst beim Archivarius, dass seine Kunst ungenügend ist; erst durch den Blick Lindhorsts wird ihm die Unzulänglichkeit seiner Arbeit, seiner Kunst und - so dämmert ihm - seines Lebens bewusst. Bedeutsam auch, dass selbst die von ihm verwendete "Tusche [...] nicht haltbar" (I.215) ist. In Anspielung auf das ewige Sein der Ideenwelt wird gezeigt, wie vergänglich die auf dem Irdischen beruhende Kunst ist, denn wie Lindhorst "nur leicht auf die Buchstaben tupfte, war alles spurlos verschwunden" (I.215). Erst beim Kopieren der geheimnisvollen Manuskripte erlangt Anselmus' Kunst heuretischen Rang, gelingt ihm ein Abbild des ewig Schönen. Denn dass er zu wahrer Kunst fähig ist, daran zweifelt Lindhorst gar nicht. "Das dacht ich wohl!" (I.231), erklärt er, als Anselmus die schwierigen Manuskripte "schnell und richtig" (I.225) überträgt. Als "wohlgelungen" (I. 216) empfindet auch Anselmus die Arbeit, die er für Lindhorst kopiert. "Mit jedem Worte [...] wuchs sein Mut und mit ihm seine Geschicklichkeit. [...] Er konnte selbst die Schnelle und Leichtigkeit nicht begreifen, womit er die krausen Züge der fremden Schrift nachzumalen vermochte" (I.216). Es ist Serpentina, die ihm "in Sinn und Gedanken" (I.216) vorschwebt und ihm beisteht. Die Aufgaben, die der Archivarius stellt, werden zunehmend schwerer, doch Anselmus kopiert leicht und unbeirrt, seine Kraft, sich an die Welt der Ideen, die "Heimat", zu

erinnern, wächst, so dass es ihm vorkommt, als schreibe er nur "längst gekannte Züge auf das Pergament" (I.224). Der Seinsgrund, dem er sich entfremdet hatte, wird ihm wieder vertraut, die Sprache seiner "Heimat" erlernt er von neuem. So führt ihn Lindhorst in der Gestalt des Geisterfürsten in die Bibliothek der Palmbäume, wo er Anselmus "das Wichtigste" (I.225) zu kopieren gibt. Das besteht aus "seltsam verschlungenen Zeichen, und beim Anblick der vielen Pünktchen, Striche und Züge und Schnörkel, die bald Pflanzen, bald Moose, bald Tiergestalten darzustellen schienen, wollte ihm beinahe der Mut sinken" (I.226). Doch durch den platonischen Eros immer tiefer in sich selbst versunken und durch Serpentinias Nähe "wunderbar gestärkt" (I.226), erkennt er, "schärfer die Züge betrachtend, Serpentinias Erzählung von ihrem Vater, dem Liebling des Geisterfürsten Phosphorus im Wunderlande Atlantis" (I.231). Das Wiedererkennen der Sprache aus dem vorgeburtlichen Urzustand geschieht durch platonische Anamnesis, und Anselmus fühlt sich von der "Ahnung des fernen wundervollen Landes" (I.230) unwiderstehlich angezogen. "Ganz unheimlich zu Mute" ist ihm, als der Archivarius die Welterschaffungsmythe erzählt, die in den anderen Zuhörern "schallendes Gelächter" auslöst. Nur Anselmus, der als innere Geistesbeschaffenheit "ein kindliches poetisches Gemüt" (I.230) besitzt und für das Intelligible empfänglich ist, wird von der wundersamen Erzählung getroffen: "er konnte dem Archivarius Lindhorst kaum in die starren ernsten Augen sehen, ohne innerlich auf eine ihm selbst unbegreifliche Weise zu erbeben" (I.195). Nun sind die Stunden im Haus des Archivarius "für ihn die glücklichsten seines Lebens", wo ihn

eine nie gefühlte Behaglichkeit [durchströmte], die oft bis zur höchsten Wonne stieg. Jede Not, jede kleinliche Sorge seiner dürftigen Existenz war ihm aus Sinn und Gedanken entschwunden, und in dem neuen Leben, das ihm wie im hellen Sonnenglanze aufgegangen, begriff er alle Wunder einer höheren Welt, die ihn sonst mit Staunen, ja mit Grausen erfüllt hatten (I.224).

Das heisst, dass er der irdischen Welt ade sagt. Immer mehr dem Kontemplativen hingegeben, kapselt sich Anselmus von seinen Freunden ab und sucht, "ganz dem gewöhnlichen Leben entrückt"(I.232), die Einsamkeit. "Seelengrösse bedeutet ja doch Verachtung der Erdendinge", sagt Plotin, "und Weisheit ist Denken in Abneigung gegen das Untere, und führt die Seele zum Oberen hinauf." ⁹⁵ Anselmus' Motivation, die Arbeit beim Archivarius anzunehmen, war zunächst die Aussicht, als Bezahlung täglich einen Speziestaler zu bekommen. So träumt Anselmus anfänglich über "nichts als blanke Speziestaler und hörte ihren lieblichen Klang" (I.190). Dem Erzähler ist diese Haltung seines Helden fast peinlich, denn er fügt hinzu: "Wer mag das dem Armen verargen, der um so manche Hoffnung durch ein launisches Missgeschick betrogen, jeden Heller zu Rate halten und manchem Genuss, den jugendliche Lebenslust forderte, entsagen musste"(I.190). Nach den erstaunlichen und immer anziehenderen Aussichten im Hause Lindhorsts aber verliert das Weltliche und somit auch der Speziestaler seinen Reiz. Anselmus erhält zwar die vereinbarte Summe, "aber er freute sich gar nicht darüber" (I.218); Materielles wird für ihn uninteressant. Dies ist ganz im Sinne Plotins, welcher meint, der in die

⁹⁵ Ebd., S.17.

seelische Introspektion Reisende "ist voll freudigen Verwunders, einer Erschütterung die ohne Schaden ist [...], er lacht des peinigenden Begehren [...] und verachtet was er früher für schön hielt".⁹⁶ Das durch den platonischen Eros erregte Gefühl des "recht quälende[n] Missbehagen[s]" am "gewöhnliche[n] Tun und Treiben" lässt Anselmus alles, was ihm "sonst recht wichtig und wert in Sinn und Gedanken zu tragen vorkam, nun läppisch und nichtswürdig" (I.196) erscheinen. Und genau das führt ihn auf den richtigen Weg. Er fühlt, "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 höheres Sein verheisst"(I.198). Und obwohl er zeitweise den bösen Praktiken der Rauerin erliegt, Rückfälle ins Weltliche erlebt und dafür im Kristall landet, erfüllt sich die Verheissung, doch erst, nachdem Anselmus sich von der Welt und seiner "dürftigen Existenz" endgültig verabschiedet oder - wie Phosphorus verlangt - "die Bürde des Gemeinen abgeworfen" (I.230) hat. Dann wird er sich "mutig emporschwingen" (I.230) und mit Serpentina "in der Poesie", im Reich des Schönen, leben. Aus Liebe zu Serpentina habe Anselmus denn auch, so meint der Erzähler gegen Schluss, "die Schwingen rüstig [gerührt]" (I.254). Hoffmann greift hier auf einen weiteren platonischen Topos zurück - den des Seelengefieders, das zum Aufschwung in die ideale Welt notwendig ist. In seinem Dialog "Phaidros" vergleicht Platon die im Himmel lebende Seele mit einem geflügelten Rossgespann. Die "Kraft des Gefieders" führe

⁹⁶ Ebd., S.19.

dorthin empor, "wo das Geschlecht der Götter wohnt",⁹⁷ an den transzendenten, ewigen Ort des wahrhaft Seienden, wo sich die Ideen befinden. Hier nährt sich das Seelengefieder durch die "Beschauung des Wahren und [lässt] es sich wohlsein".⁹⁸ Nach Platon fahren also die Seelen oberhalb des Himmelsgewölbes in ihren geflügelten Wagen einher und erblicken dabei die Urbilder alles Wirklichen. Wenn sich die Seele "daran erquickt hat, taucht sie wieder in das Innere des Himmels und kehrt nach Hause zurück".⁹⁹ Verlässt die Seele aber ihr ursprüngliches Zuhause, um in der Welt der Materie in den Menschen einzugehen, wird ihr Flügelkleid entkräftet. Es droht ihr sogar der völlige Gefiederverlust und, damit einhergehend, der Verlust ihres Gedächtnisses. Davon sind vor allem die Menschen betroffen, die materielle Bedürfnisse wie Macht und Reichtum und körperliches Wohlergehen überschätzen und ihren Blick nur noch auf das Irdische richten. Diese Seelen leben im Trug und vergessen ihren Ursprung; ihr Flügelkleid verkümmert. Sie verfehlen das Wirkliche und sich selbst und sind, wie Plotin sagt, "wahrhaft unglücklich". Denn "wer Macht, Ämter, den Königsthron" nicht "hinten lässt und gering achtet"¹⁰⁰, verliert das Wissen um das Wahre, Gute, Schöne und Rechte, verwechselt das Urbild mit dem Abbild und verfehlt das Lebensziel. Die Rangfolge von Ideenkosmos und sinnlichem Abbild muss also in die richtige Ordnung gebracht werden,

⁹⁷ Platon: Phaidros 246d (wie Anm. 76). S.28.

⁹⁸ Ebd., 247d-e. S.29.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Plotin (wie Anm.28). S.21.

wenn die Seele gerettet werden soll. Um das zu erreichen, muss sie die Verbindung mit ihrem wahren Seinsgrund wieder aufnehmen, und dafür muss der Mensch, um mit Plotin zu sprechen, "sein anderes Gesicht gebrauchen", die durch die Erinnerung erlangte Sehnsucht als "Motor des Aufschwungs"¹⁰¹ benutzen, um zum Ursprünglichen aufzusteigen. Dies gelingt Anselmus, dem im Laufe der "Lehrzeit" bei Lindhorst, die nichts anderes als eine Vorbereitung auf das Wundersame und ein neues Heimisch-Werden mit den ewigen Ideen ist, ein neues Flügelkleid wächst. Indem Anselmus "bei dem Anblick der hiesigen Schönheit" "jener wahren sich erinner[t]", wird er "neubefiedert",¹⁰² Die Abwendung vom Weltlichen, um das Reich des Intelligiblen im Innern zu erfassen, bedeutet Abkehr und Selbstfindung. Da die ersehnte Welt nur durch Introspektion zu erlangen ist, kehrt Anselmus immer mehr in sich ein und fühlt sich mit sich selbst am wohlsten: "Am liebsten war es ihm, wenn er allein durch Wiesen und Wälder schweifen und wie losgelöst von allem, was ihn an sein dürftiges Leben fesselte, nur im Anschauen der mannigfachen Bilder, die aus seinem Innern stiegen, sich gleichsam selbst wiederfinden konnte" (I.198). Neben "Schwärmerei und Erregung" charakterisiere den "Liebebewegten" auch die Sehnsucht "nach dem Zusammensein mit [dem] Selbst"¹⁰³, erläutert Plotin. "Wenn man [das Schöne] erblickt - von welcher Liebe, welcher Sehnsucht wird man da ergriffen in dem Wunsch sich mit ihm zu vereinigen,

¹⁰¹ Misch: Pandora in Dresden (wie Anm.2). S.144.

¹⁰² Platon: Phaidros 249d (wie Anm.76). S.31.

¹⁰³ Plotin (wie Anm. 28). S.13.

und wie lustvoll ist die Erschütterung!"¹⁰⁴ Darauf läuft die "intellektuelle Selbsterkundungsfahrt"¹⁰⁵, die ins Innere führt, letztlich hinaus: auf das Finden des eigenen Selbst. Innerhalb der "gemeinen" Welt und inmitten ganz gewöhnlicher Menschen, von denen manche sich, wie Lindhorst oder Anselmus, als weniger gewöhnlich entpuppen mögen, gilt es, das Schöne zu erkennen und die Suche nach der "Heimat" aufzunehmen, die uns mit unserem Selbst bekannt macht. Und dazu ruft der auktoriale Erzähler seine Leser schon in der vierten Vigilie auf:

In diesem Reiche, das uns der Geist so oft, wenigstens im Traume aufschliesst, versuche es, geneigter Leser! die bekannten Gestalten, wie sie täglich, wie man zu sagen pflegt im gemeinen Leben, um dich herwandeln, wiederzuerkennen. Du wirst dann glauben, dass dir jenes Reich viel näher liege, als du sonst wohl meintest, welches ich nun recht herzlich wünsche, und dir in der seltsamen Geschichte des Studenten Anselmus anzudeuten strebe (I.198).

Das "Märchen aus der neuen Zeit", für das Hoffmann altes Denken reaktiviert und in der Hoffnung auf eine bessere Zukunft schreibt, erzählt von dem "glückliche[n] Anselmus" (I.254), der, aus der irdischen Welt heraustretend, erkennt, dass diese nur Schein und Schatten ist, während die wahre Welt in der seelischen Urheimat Atlantis im Reich des Intelligiblen zu finden ist. Durch die Schilderung seines Werdegangs exemplifiziert Hoffmann das von ihm anvisierte ideale Dasein, ein "Leben in der Poesie, der sich der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur offenbaret" (I.255).

¹⁰⁴ Ebd., S.19.

¹⁰⁵ Misch: Pandora in Dresden (wie Anm. 2). S.137.

5. Kapitel

Signa des Genies

**Suche nach dem wahrhaft Schönen, hervorgerufen
durch platonischen Eros, Anamnesis und Introspektion,
verwirklicht in der inneren Schau**

Der Drang nach der Einsamkeit, dem Alleinsein, dem Anselmus und die meisten seiner "schauenden" Kollegen unterworfen werden, setzt sie dem Genie-Verdacht aus. Dass der Künstler einsam sein müsse, ist eine aus der Genie-Ideologie hervorgegangene und schon während der gesamten Geniezeit weitverbreitete Anschauung. Die Einsamkeit, der Zustand, in dem sich der nach dem platonisch Idealen Suchende befindet, ist zugleich die ideale Sphäre des schöpferischen Geistes. Je mehr von der Welt abgewandt, je autonomer und "genialer" der Hoffmannsche Künstler ist, desto mehr reduziert sich ihm die Welt weitgehend zu einem blossen Störfaktor. Der Eremit wird zum Dichter, Serapion zum Genie. "Ich verehere Serapions Wahnsinn deshalb, weil nur der Geist des vortrefflichsten oder vielmehr des wahren Dichters von ihm ergriffen werden kann", erklärt einer der Serapionsbrüder (II.53f.). Auch, aber nicht nur bei Hoffmann, gehören Einsamkeit oder Weltabgewandtheit und göttlicher Wahnsinn zu den Signa des Genies. Das wichtigste Signum bei Hoffmann ist jedoch das für ihn eigentlich bedeutende, von dem die vorher genannten erst ausgehen: die innere Schau, die jetzt mit dem Versuch des Aufschwungs in die Urwelt der Ideen, des Idealen, gleichgesetzt werden kann. Die "Visionen", die die

Hoffmannschen Helden zu genialem Wahnsinn treiben, kommen aus dem Neuplatonismus und sollen jeden Anselmus in sein Atlantis führen. Davon, dass dieser ideale Zustand jedoch nicht immer erreicht wird, zeugen Gestalten wie Kreisler, Nathanael im *Sandmann* oder Cardillac im *Fräulein von Scuderi*.

Hoffmanns Genies haben mit den prometheischen Kraftmenschen aus dem Sturm und Drang nur noch wenig gemeinsam. Schmidt meint, Hoffmann führe "das Erbe der Geniezeit, den Glauben an die schöpferische Autonomie der Phantasiewelt, zu den äussersten Grenzen der Belastbarkeit. [...] Fast alle seine Werke leben aus dem Gegensatz von künstlerischer Subjektivität und äusserer Realität."¹⁰⁶ Seine schöpferische Phantasie wirke aus einer surrealen Extremposition. Er sei sich bewusst, wie "heruntergekommen und verbraucht"¹⁰⁷ die Exaltation um das Genie zu seiner Zeit schon gewesen sei. Doch anstatt genialische Überzogenheiten offen anzugreifen, greife Hoffmann nach dem Kapriziösen, Irwitzigen, Grotesken, Tumultuarischen, und kritisiere das Genie-Klischee durch Ironisierungen, während dem "wahren" Genie nach seiner Vorstellung andere Eigenschaften zukämen. So stehen sich in Hoffmanns Werk zwei gegensätzliche Genie-Typen gegenüber: das ironisierte, parodierte Genie des goethezeitlichen Geniekults, das als Genie gelten will und eigentlich nur nachahmt, und das wahre Originalgenie, das nach dem Schönen trachtet und im Innern

¹⁰⁶ Schmidt, Bd. 2 (wie Anm.3). S.2.

¹⁰⁷ Ebd., S.3.

erfasste wirkliche Kunst nach der Welt der Ideen schafft. In der letzten Typologie finden sich mehrere Kategorien, vom erfolgreich schaffenden Künstler wie Traugott im *Artushof* über den nicht nach aussen hin produzierenden Typ wie Kreisler oder Berklinger bis zu Anselmus, der im platonisch schaffenden Kopieren eine Sonderstellung als produktives Genie einnimmt. Zum ironisierten Genie-Typ gehören in den *Elixieren des Teufels* ein Frisör und ein Schneider, die vorgeben, den "Funken des Genies" in sich zu tragen (III.85). Auch ein ehemaliger Ballettmeister im *Meister Floh* "privatisiere als schöner Geist und heisse wie es sein Metier erfordere, nämlich Legenie" (IV.772). In *Nachricht von einem gebildeten jungen Mann* in den *Kreisleriana* sieht sich kein geringerer als Milo, der Affe, als Träger aller "untrügliche[n] Zeichen des höchstkultivierten Genies" (I.304). Beissend satirisch lässt Hoffmann Milo erläutern: "Ich bin nunmehr, wie man zu sagen pflegt, ein gemachter Mann; ich weiss durchaus alles, bin daher ebensogut wie ein Orakel, und herrsche im Reich der Wissenschaft und Kunst hier unumschränkt." (I.299) Milo wird auch als Genie anerkannt, denn sein Schreiben soll für die Menschheit bewahrt werden, "als ein Denkmal [s]einer hohen Weisheit und Tugend, [s]eines echten Kunstgefühls" (I.297). "Bei Hoffmann ist die Bezeichnung 'Genie' [...] zur Phrase herabgesunken, mit der die Mochtegem-Künstler der ästhetischen Zirkel ihren künstlerischen Dilettantismus verdecken", erklärt Johannes Barth.¹⁰⁸ Tatsächlich geht es Hoffmann hier um Nachahmung, um einen platonischen Mimesis-Vorwurf,

¹⁰⁸ Johannes Barth: Affe und Genie. Eine Passage aus Jean Pauls "Titan" als Anregung für E.T.A. Hoffmanns "Kreisleriana". In: *Wirkendes Wort* 2 (1995), S.223-227. Hier S.225.

denn Milos Bildung und Genialität werden in ihrer Ironisierung mit "Nachäffen" gleichgesetzt. Milo stellt fest, dass sein Nachahmungstrieb, der veranlasst hat, dass er den "wahrhaft Weisen [...] immer nachgestrebt", "bei den Menschen längst angenommen" (I.300) ist. Denn wenn jemand etwas "verfertigt [...], sei es ein Kunstwerk oder sonst", so "macht der Weise, von innem Beruf beseelt, es nach" (I.300).

Überhaupt steht es dem Genie wohl an, sich so geltend zu machen, als möglich; und es darf nicht verschweigen, wie ihm alles das, was in der Kunst geschieht, so klein und erbärmlich vorkommt [...]. Gänzliche Verachtung alles Bestrebens anderer; die Überzeugung, alle, die gern schweigen und nur im stillen schaffen, ohne davon zu sprechen, weit, weit zu übersehen; die höchste Selbstzufriedenheit mit allem, was nun so ohne alle Anstrengung die eigene Kraft hervorruft: das alles sind untrügliche Zeichen des höchstkultivierten Genies (I.304).

Hoffmann kritisiert die Idolatrie des Genies, dem die innere platonische Substanz und somit das wirklich Schöpferisch-Produktive fehlt. Auf Milo trifft auch zu, was Schmidt über dessen Geistesverwandten *Kater Murr* sagt: "Das aus der Genie-Ideologie neu erwachsene künstlerische Selbstbewusstsein und Selbstwertgefühl [ist] inzwischen schon längst zum selbstzufriedenen quasi-bürgerlichen Habitus degeneriert."¹⁰⁹ Auch Murr, der "selbstzufriedene Philister"¹¹⁰, hält sich für ein verehrungswertes Genie:

Mit der Sicherheit und Ruhe, die dem wahren Genie angeboren, übergebe ich der Welt meine Biographie, damit sie lerne, wie man sich zum grossen Kater bildet, meine Vortrefflichkeit im ganzen Umfange erkenne, mich liebe, schätze, ehre, bewundere, und ein

¹⁰⁹ Schmidt, Bd. 2 (wie Anm. 3), S.4.

¹¹⁰ Ebd., S.3.

wenig anbete (III. 301).

Die Eitelkeit des Genies, die bei Hoffmann dem wahren Künstler abgeht, mag sich hier auch auf Goethe beziehen, dessen *Dichtung und Wahrheit* Hoffmann zu verhöhnen scheint.¹¹¹ Doch wichtig ist festzuhalten, dass Hoffmanns Genie-Parodien darstellen, wie er das wahre Genie *nicht* sieht. In den *Lebensansichten des Katers Murr* exemplifiziert er seine Genie-Anschauungen durch den Kontrast zwischen dem angeblichen Katergenie Murr und dem Kapellmeister Kreisler, dem, für Hoffmann, wirklichen Genie. Das Streben nach der platonisch-idealen Welt ist bei Kreisler vor allem verbunden mit dem Leiden an der irdischen Realität. Völlig versunken in seinen inneren Empfindungen, erscheint ihm die Umwelt als ein fades Nichts, in der er sich stets wie ein Umhergetriebener fühlt. Vom "Unendlichen" fasziniert, genügt ihm nichts "Endliches" mehr, doch da er das im Innern Erschaute nicht zu objektivieren vermag, ist seine Künstlerexistenz noch tiefer von Zerrissenheit und Diskontinuität geprägt. Dies spiegelt Hoffmann in den "zufälligen Makulaturblättern", die Kreislers fragmentarische Biographie überliefern. Von Selbstzufriedenheit kann hier keine Rede sein. Der Prototyp von Hoffmanns Künstlergestalten und Genies ist der Musiker. Die Musik, die "romantischste aller Künste", eröffne "die jenseits aller Realität liegende Dimension der Unendlichkeit", die der genialen inneren Unendlichkeit des Künstlers entspreche, meint Schmidt.¹¹²

¹¹¹ Vgl. Schmidt, ebd., S.5.

¹¹² Ebd., S.7.

Das gilt auch für den Platonismus und den Neuplatonismus. Für beide ist die Musik die höchste Kunstform und als solche von jeglicher Nachahmung am weitesten entfernt, da sie der Forderung nach absoluter Schöpfungsautonomie durch die reine Wiedergabe des Innern am meisten zu entsprechen vermag. Im *Lehrbrief* tritt Kreislers Künstlerproblematik erneut zutage:

Das Entstehen der Melodien im Innern [...] bleibt allgemeine Sprache der Natur, in wunderbaren, geheimnisvollen Anklängen spricht sie zu uns, vergeblich ringen wir danach, diese in Zeichen festzubannen, und jenes künstliche Anreihen der Hieroglyphe erhält uns nur die Andeutung dessen, was wir erlauscht (I.326).

Kreislers Fähigkeit, sich in der Musik dem Idealen zu nähern, zeichnet ihn als Genie aus. Kreisler weiss, dass die Konkretisierung der innerlich erfahrenen Musik, indem sie sie offenbart, zugleich auch verstellt. Er ist sich dabei bewusst, dass seine weltliche Existenz bedroht ist, warum er stets den Wahnsinn fürchtet. Die Unfähigkeit, die "gehörte" Musik ins Weltliche zu transponieren, spielt für Hoffmanns Genieauffassung keine Rolle. Wie viele andere Genies in Hoffmanns Werk ist Kreisler trotz seiner produktiven Phantasie ein "nicht-produktives" Genie, ein Künstler, dessen Kunstwerke im Innern bleiben. Die Introspektion steht bei ihm im Vordergrund. Ähnlich ist es mit Anselmus, dessen Genialität durchaus im platonischen Sinne zu verstehen ist, obwohl seine Produktivität auf anderem Gebiet liegt. Schreiben an sich ist ein Vorgang künstlerischen Schaffens, doch Anselmus, so mag man schliessen, kopiert eigentlich nur, was ihn der Mimesis näher zu bringen scheint als heuretischer Kunst. Dennoch ist Anselmus ein

Sondertyp des Genies und aus neuplatonischer Sicht zweifellos als solches zu werten. Der Schreibvorgang, dem er sich unterzieht, ist Chiffre seiner Produktivität: er schreibt auf geheimnisvolle Weise, in Sprachen, die er erst durch das Kopieren verstehen lernt, was eine schöpferisch geniale Leistung darstellt. Platonisch-neuplatonisch verstanden, verkörpert Anselmus die höchste Stufe des Genies. Er ist der Auserkorene, mit ausserordentlicher Sensibilität Begabte, dessen Suche nach dem wahrhaft Schönen, durch Eros und Anamnesis beflügelt, in der inneren Schau der Ideenwelt ihr Ziel erreicht. Dass er sich dadurch - wie auch andere wahre Genies in Hoffmanns Werken - "denkbar weit vom Prinzip der Naturnachahmung"¹¹³ entfernt, hat Schmidt zu Recht bemerkt.

Das Genie bei Hoffmann trägt das Kennzeichen der Ehelosigkeit. Die Problematik der unglücklichen Liebe bei Hoffmanns Künstlern ist allgemein bekannt: "Die Ehe zerstört den Künstler", erklärt z.B. Thalmann.¹¹⁴ Hoffmann will seinem Helden dieses Schicksal ersparen, und deshalb heiratet Anselmus nicht das schöne Fräulein Paulmann, sondern Serpentina; aber erst, nachdem er sich aus diesem Dasein verabschiedet hat, um mit dem Schlänglein im Reich der Kunst zu leben. Ohnehin wird er keinen allzu starken Versuchungen ausgesetzt. Selbst Veronika bedeutet keine grosse Gefahr für ihn, da ihr weniger an Anselmus als an einem prospektiven Hofrat gelegen ist. Und schon früher hat Anselmus' chronische Tolpatschigkeit im

¹¹³ Ebd., S.18.

¹¹⁴ Thalmann (wie Anm.3). S.131.

Alltagsleben amouröse Erfolge verhindert und ihn zugleich vor dem Philistertum bewahrt, dem Gedächtnisverlust, der ihm das Wachsen des platonischen Seelengefieders und den Aufschwung in die "Heimat" unmöglich gemacht hätte. Die Liebe ist Hoffmanns Künstlern nur als platonische erlaubt, ihre irdische Verwirklichung endet meist in Leid und Zerstörung. Ein treffendes Beispiel hierfür ist Berthold in *Die Jesuiterkirche in G.*, das bereits im 3. Kapitel dieser Arbeit näher untersucht wurde. Das Idealbild der Frau, das der Künstler im Innern schaut und anstrebt, muss platonisches Ideal bleiben, der Künstler muss im Irdischen ungebunden sein. Inwieweit "die Forderung Hoffmanns nach einem Künstler-Zölibat [...] besonders in der älteren Forschung als Reaktion auf die unglückliche Liebe zu Julia Marc und als deren Sublimation verstanden"¹¹⁵ werden will, ist für diese Untersuchung nicht von Belang. Hoffmanns gesamtes Schaffen ist platonisch-neuplatonisch geprägt, alles deutet darauf hin, dass er sich auch in der Liebe an diesem Ideal orientiert hat. Immer führen die Hoffmannschen Genies eine "solitäre Existenz ohne familiäre Bindungen",¹¹⁶ ohne soziale Geborgenheit. Nur die Liebe zum innen erschauten Schönen, zum Idealbild, oder, wie bei Anselmus, zu einem überirdischen Wesen aus der Heimat des Schönen, bringt dem Künstler Erfüllung.

Solange der Künstler das wahrhaft Schöne erstrebt, indem er Eros folgt und

¹¹⁵ Susanne Asche: Die Liebe, der Tod und das Ich im Spiegel der Kunst. Die Funktion des Weiblichen in Schriften der Frühromantik und im erzählerischen Werk E.T.A. Hoffmanns. Meisenheim: Hain 1985. S.199.

¹¹⁶ Hagestedt (wie Anm. 3). S.60f.

Anamnesis eintreten lässt, sich in Weltabgewandtheit und Introspektion übt und der physischen Liebe entsagt, wird ihm jene kostbare innere Schau gewährt, die ihn in seine "Heimat" zurückführt.

Abschliessende Bemerkungen

Hoffmanns Genieauffassung speist sich aus der platonisch-neuplatonischen Schönheitslehre, aus Platons Auffassungen von Psyche, Eros und Anamnesis, die Plotin weitergeführt hat. Das entscheidende Kriterium in Hoffmanns Geniedenken bleibt stets die Frage, ob einer die "Diamantgrube" in der Brust trage, die Voraussetzung für die platonische Berufung und Suche nach dem Schönen und nach dem Selbst. Wo dies verneint werden muss, zögert Hoffmann nicht, der Figur das Menschsein abzustreiten und sie zum Affen oder Kater werden zu lassen. Das Genie bei Hoffmann muss unwiderruflich dem konkretisierten Lichtwurf seines eigenen kreativen Seelengrunds begegnen. Introspektion und Weltabgewandtheit sichern die Realisierung der inneren Schau, die dem nach dem wahrhaft Schönen Suchenden Flügel wachsen lassen kann und den Aufschwung in die Welt der Ideen möglich macht.

Daran erinnert Hoffmann all die Leser, die, wie der Erzähler im *Goldnen Topf*, "wenigstens einen artigen Meierhof als poetisches Besitztum [ihres] innern Sinns" (I.255) ihr eigen nennen können und denen das Erinnerungsvermögen und die erotische Potenz dem Schwundstufenstadium noch nicht gänzlich verfallen sind, so dass sie, wenigstens gelegentlich, "gereinigt von den irdischen Verbindungen [...] aus [sich] selbst heraus [...]"

empor auf kühnen Fittichen",¹¹⁷ in die "Heimat" sich emporzuschwingen und die Seele zu sättigen vermögen.

¹¹⁷ E.T.A. Hoffmann (wie Anm.4). S. 894.

Literaturverzeichnis

Quellen:

E. T. A. Hoffmann: Sämtliche Werke in fünf Einzelbänden. Unter Mitarbeit von Walter Müller-Seidel, Friedrich Schnapp, Wolfgang Kron und Wulf Segebrecht. München: Winkler 1960-1965.

Fantasie- und Nachtstücke. Nach dem Text der Erstdrucke, unter Hinzuziehung der Ausgaben von Carl Georg von Maassen und Georg Ellinger, hrsg. von Walter Müller-Seidel. Anmerkungen von Wolfgang Kron. 1961.

Die Serapions- Brüder. Nach dem Text der Erstausgabe unter Hinzuziehung der Ausgaben von Carl Georg von Maassen und Georg Ellinger. Anmerkungen von Wulf Segebrecht. 1963.

Die Elixiere des Teufels. Lebens-Ansichten des Katers Murr. Nach dem Text der Erstausgabe unter Hinzuziehung der Ausgaben von Carl Georg von Maassen und Georg Ellinger. Anmerkungen von Wolfgang Kron. 1961.

Späte Werke. Nach dem Text der Erstdrucke, unter Hinzuziehung der Ausgaben von Carl Georg von Maassen, Georg Ellinger und Hans von Müller. Anmerkungen von Wulf Segebrecht. 1965.

Schriften zur Musik. Nachlese. Nach dem Text der Erstdrucke und Handschriften, hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Friedrich Schnapp. 1963.

E. T. A. Hoffmanns Briefwechsel. Gesammelt und erläutert von Hans von Müller und Friedrich Schnapp. München: Winkler 1967-1969.

Quellen anderer Autoren:

Eichendorff, Joseph von: Werke Bd.III (Schriften zur Literatur). München: Winkler 1970.

Heine, Heinrich: Sämtliche Schriften Bd.II. München: Carl Hanser 1969.

Platon: Sämtliche Werke Bd. IV (Phaidros, Parmenides, Theaitetos, Sophistes). Nach der Übersetzung von F. Schleiermacher mit der Stephanus-Numerierung hrsg. von Walter Otto, Ernesto Grassi & Gert Plamböck. Hamburg: Rowohlt's Klassiker der Literatur & Wissenschaft. Griechische Philosophie, Bd.5. 1962.

Plotin: Schriften Bd. I. Übersetzt von Richard Harder. Neubearbeitung mit griechischem Lesetext und Anmerkungen. Hamburg: Felix Meiner 1956.

Wissenschaftliche Literatur:

Asche, Susanne: Die Liebe, der Tod und das Ich im Spiegel der Kunst. Die Funktion des Weiblichen in Schriften der Frühromantik und im erzählerischen Werk E.T.A. Hoffmanns. Meisenheim: Hain 1985.

Barth, Johannes: Affe und Genie. Eine Passage aus Jean Pauls "Titan" als Anregung für E.T.A. Hoffmanns "Kreisleriana". In: *Wirkendes Wort* 2 (1995), S. 223-227.

Cronin, John D.: Die Gestalt der Geliebten in den poetischen Werken E.T.A. Hoffmanns. Diss. Bonn 1967.

Eckfelt, Nils: Style and Level of Reality in E.T.A. Hoffmann's "Der goldne Topf". In: *Style* 22 (1988), S.61-92.

Feldges, Brigitte & Stadler, Ulrich: E.T.A. Hoffmann. Epoche - Werk - Wirkung. Mit je einem Beitrag von Ernst Lichtenhahn und Wolfgang Nehring. München: Beck 1986.

Gaarder, Jostein: *Sophie's World*. Phoenix 1996.

Grob, Hans: *Puppen, Engel, Enthusiasten*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1984.

Günther, Hans: E.T.A. Hoffmanns Berliner Zeit als Kammergerichtsrat. Berlin: Berliner Forum 1976.

Hagestedt, Lutz: Das Genieproblem bei E.T.A. Hoffmann. Eine Interpretation seiner späten Erzählung "Des Veters Eckfenster". München: Friedl Brehm 1991.

Harnischfeger, Jochen: Die Hieroglyphen der inneren Welt. Westdeutscher Verlag 1988.

Hesse, Angelika: Eichendorffs Kritik romantischer Fehlentwicklungen. Magisterarbeit. University of South Africa 1998.

Jaffé, Aniela: Bilder und Symbole aus E.T.A. Hoffmanns Märchen "Der goldne Topf". Hildesheim: Gerstenberg 1978.

Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung, Dezember 1815, Nr. 232, Sp. 417-422.

Kaiser, Gerhard R.: E.T.A. Hoffmann. Stuttgart: Metzler 1988 (= Realien zur Literatur. Bd. 243).

Köhn, Lothar: Vieldeutige Welt. Studien zur Struktur der Erzählungen E.T.A. Hoffmanns und zur Entwicklung seines Werkes. Diss. Tübingen 1966.

Kremer, Detlef: Romantische Metamorphosen. E.T.A. Hoffmanns Erzählungen. Stuttgart, Weimar: Metzler 1993.

Küchler, Petra: Allegorie und Mythos in E.T.A. Hoffmanns "Prinzessin Brambilla". Diss. FU Berlin 1983/84.

Lee, Hyun-Sook: Die Bedeutung von Zeichnen und Malerei für die Erzählkunst E.T.A. Hoffmanns. Frankfurt am Main: Peter Lang 1985 (= Würzburger Hochschulschriften zur neueren deutschen Literaturgeschichte, Bd.7).

Lindken, Hans Ulrich (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann. Ein universaler Künstler. Reihe: Editionen. Stuttgart: Klett 1980.

Lindken, Hans Ulrich: Materialien zu "Der goldne Topf". Reihe: Editionen. Stuttgart: Klett 1983.

Matt, Peter von: Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst. Tübingen: Max Niemeyer 1971 (= Studien zur deutschen Literatur 24).

McGlathery, James: A New Reading of E.T.A. Hoffmann's Goldner Topf. In: Germanic Review 53 (1978), S.106-114.

Misch, Manfred: Schiller und die Religion. In: Schiller-Handbuch, hrsg. von Helmut Koopmann. Stuttgart: Kröner 1998, S.198-215.

Misch, Manfred: Pandora in Dresden. Spuren Platons, Plotins und Goethes in E.T.A. Hoffmanns "Der goldne Topf". In: Aurora 55 (1995), S.138-149.

Nehring, Wolfgang: Eichendorff und E.T.A. Hoffmann: Antagonistische Bruderschaft. In: Aurora 45 (1985), S. 91-105.

Panofsky, Erwin: IDEA. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. Berlin: Wissenschaftsverlag Volker Spiess 1993.

Pikulik, Lothar: Anselmus in der Flasche. Kontrast und Illusion in E.T.A. Hoffmanns "Der goldne Topf". In: Euphorion 63 (1969), S. 341-370.

Pikulik, Lothar: E.T.A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den "Serapions-Brüdern". Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1987.

Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Hrsg. von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. Dritter Band. Berlin, New York: Walter De Gruyter 1977.

Schmidt, Jochen: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945. Zwei Bde. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988.

Stiegler, Ernst-Michael: Das Ich im Spiegel der Kunst und der Wirklichkeit. Eine Studie zum anthropologischen Verständnis E.T.A. Hoffmanns. Diss. Frankfurt am Main 1988.

Thalman, Marianne: Das Märchen und die Moderne: Zum Begriff der Surrealität im Märchen der Romantik. Stuttgart: Kohlhammer 1961.

Thalman, Marianne: Romantik in kritischer Perspektive. Zehn Studien. Heidelberg: Lothar Stiehm 1976.

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