

DER „GOLDENE TOPF“ UND DIE
NATURPHILOSOPHIE DER ROMANTIK

Bemerkungen zum Weltbild E. T. A. Hoffmanns

1. Die Märchenhaftigkeit der Erzählung	207
2. Phosphorus und die Feuerlilie.....	211
3. Das magische Weltbild	215
4. Der Traum als Rückkehr zum Ursprung.....	218
5. Das liebende Verhältnis zur Natur.....	220
6. Gedanke und Anschauung	223

1. Die Märchenhaftigkeit der Erzählung

„Am Himmelfahrtstage nachmittags um drei Uhr rannte ein junger Mensch in Dresden durchs Schwarze Tor und geradezu in einen Korb mit Äpfeln und Kuchen hinein, die ein altes häßliches Weib feilbot“, so beginnt E. T. A. Hoffmanns Märchen vom „Goldenen Topf“¹. So könnte fast eine Erzählung von Kleist beginnen. Straff und gradlinig führt gleich der erste Satz mitten in die Handlung hinein. Ähnlich straff und kräftig beginnen auch die andern, hier als Vigilien bezeichneten Kapitel. Es ist ein dramatischer Zug. Es ist schon bezeichnend, daß fünf von den insgesamt zwölf Vigilien mit den Anführungszeichen einer direkten Rede beginnen.

Aber sehr bald, schon in dem kreischenden Ruf der Alten: „Ja, renne – renne nur zu, Satanskind – ins Kristall bald dein Fall – ins Kristall!“ kommt ein anderer Ton hinein. Es ist nicht nur das Unheimliche, das mehr in der Erzählung berichtet als; (wenigstens an dieser Stelle schon) vom Leser wirklich empfunden wird, als der märchenhaft-übernatürliche Ton, der in diesem Ruf mitschwingt. Es ist nicht nur der Reim, der den nüchtern prosaischen Bericht durchbricht und eine andere Welt anklingen läßt. Es ist neben der gewollten Dunkelheit der Worte vor allem die Bedeutungssphäre, die mit dem Wort Kristall angerührt wird. Es verweist nicht nur auf die Kunst

¹ Um das Auffinden der Zitate in den verschiedenen Ausgaben zu erleichtern, wurden die Belege aus dem „Goldenen Topf“ durch die Angabe der betreffenden „Vigilie“, andere Belege in allgemeinerer Form durch die Angabe des Werks und ihrer Stellung darin bezeichnet.

der Kristallomantie, die aus okkulten Vorstellungen überlieferte Kunst, im Blick auf die blank geschliffene Fläche eines Kristalls ferne oder künftige Ereignisse zu schauen, und kennzeichnet damit die Alte als im Besitz geheimer Künste stehend, sondern mit dem Wort Kristall schwingt zugleich die Vorstellung von einer überirdisch-geheimnisvollen Ordnung der Natur mit, ein erster Anklang auf die später ausdrücklich in den Mittelpunkt gerückte Weltharmonie. Damit sind wir von vornherein in der Ebene des Wunderbaren und Geheimnisvollen. Durch sie wird der Bericht zum Märchen.

Aber der „Goldene Topf“ ist ein Märchen besonderer Art, und zwar dadurch, daß er unmittelbar in der Gegenwart spielt. Daher auch der Untertitel „Ein Märchen aus der neuen Zeit.“ Es ist eine ganz konkrete Gegenwart, nämlich das Dresden aus der Zeit des Dichters. Daher sind die ganz bestimmten Ortsangaben (das Schwarze Tor, das Linkische Bad usw.) so besonders wichtig und müssen für die Zeitgenossen des Dichters noch sehr viel wirksamer gewesen sein. Sie führen unmittelbar in diese konkrete Wirklichkeit, in der wir hier und jetzt leben. In diesem Zusammenhang ist auch der kräftig Kleistsche Ton, mit dem die Erzählung anhebt, ein so wesentliches Element im Aufbau. Er verkettet uns vom ersten Einsatz an mit dieser unsrer konkreten Wirklichkeit. Das gleiche gilt von der ganz präzisen, für die Handlung anderweitig gar nicht so wesentlichen Zeitangabe, die mit den buchstäblich allerersten Worten gegeben ist: „Am Himmelfahrtstage nachmittags um drei Uhr.“

Dadurch unterscheidet sich diese Erzählung von einem eigentlichen Märchen, und dies macht ihre besondere Eigenart aus. Das Märchen lebt außerhalb unsrer Zeit in einer mythischen Vorzeit. „Es war einmal“, so beginnt das eigentliche Märchen, und in dem „einmal“ ist gleich von vornherein eine unbestimmte Zeitlosigkeit gegeben, in der wir bereit sind, Märchenhaftes zu glauben. Das bedeutet: das Märchen stellt sich, schon als Märchen, außerhalb des Bereichs der konkreten Wirklichkeit und schafft sich eine eigne Welt nach eignen Gesetzen. Dieses besondere Märchen aber, der „Goldene Topf“, ist dadurch ausgezeichnet, daß es in dieser unsrer ganz konkreten Gegenwart spielt und von sich aus noch ausdrücklich den Wirklich-

keitscharakter dieser Gegenwart betont, in der zugleich das Märchenhafte geschieht. Es ist bewußt und gewollt doppelbödig: in dieser unsrer alltäglichen Wirklichkeit wird eine andre Welt sichtbar, die des Wunderbaren und Märchenhaften. Es ist eine Durchdringung zweier Welten, bei der man nicht sagen kann, wo die eine beginnt und die andre aufhört. Und eben in dieser unauflöslichen Durchdringung liegt der besondere Charakter dieses Werks, der es von einem echten Märchen auf der einen Seite, von einer Novelle oder Erzählung auf der andern Seite unterscheidet. Darin liegt aber zugleich die besondere Schwierigkeit bei der Deutung: Welches ist der besondere Grad der Verbindlichkeit zwischen der unverbindlichen Freude am Fabulieren und dem ernsthaften Aussprechen einer verbindlichen Erkenntnis?

Die Frage nach dem Märchencharakter des „Goldenen Topfes“ wird dadurch noch schwieriger, daß in das Gesamtmärchen noch wieder ein Märchen eingefügt ist, das jetzt in gesteigerter Form märchenhaft ist, gewissermaßen also ein Märchen in zweiter Potenz (im Sinne Schellings), nämlich das (in zwei Stücken, in der 3. und 8. Vigilie, mitgeteilte) Märchen vom Jüngling Phosphorus und der Feuerlilie. Dies Märchen ist, vor allem in dem an der ersten Stelle mitgeteilten Grundstock, den Kunstmärchen der Romantik vergleichbar, etwa den Märchen des Novalis in den „Lehrlingen von Sais“ und dem „Heinrich von Ofterdingen“ oder auch Goethes Märchen von der grünen Schlange in den „Unterhaltungen der deutschen Auswanderer“. Gemeinsam ist die symbolische, manchmal schon ans nur Allegorische streifende Form, in der gewichtige philosophische Anschauungen in der spielerisch leichten Form des Märchens vorgetragen werden. Ähnlich wie Friedrich Schlegel in dieser Zeit vom Dichter die Schaffung einer neuen Mythologie gefordert hatte, so übernehmen auch diese Märchen fast schon die Leistung des Mythos (ohne freilich ganz seine Verbindlichkeit zu beanspruchen) und erlauben daher eine eingehendere philosophische Deutung. Grade die unverbindlich scheinende Form des Märchens erlaubt es dem Dichter, manche seiner geheimsten Gedanken darzustellen, die unverhüllt auszusprechen er sich scheute.

Aber der Unterschied liegt in der Art, wie das Märchen in die Gesamterzählung einbezogen ist. Bei Novalis noch wird das Märchen als ein erzähltes Märchen in eine selber nicht märchenhafte Wirklichkeit eingefügt; es gibt also eine klare Scheidung zwischen der Scheinwelt des Märchens und der Wirklichkeitswelt der sonstigen Erzählung. Bei E. T. A. Hoffmann dagegen wird das Märchen in einer sehr viel engeren Weise mit der Rahmenerzählung verschlungen. Es wird als ein Stück Vorgeschichte der Dichtung selber erzählt, wodurch diese dann in den Bereich des Märchenhaften einbezogen ist und von ihm her gedeutet wird. Da trotzdem beide in sehr verschiedenem Grade märchenhaft sind, die ausdrücklich symbolische Märchenwelt des eingeschobenen Märchens und die scheinbar natürliche, unmittelbar mit dem zeitgenössischen Dresden verknüpfte Welt der Rahmenerzählung, so entsteht für die letztere ein eigentümlicher Schwebezustand, der die Unergründlichkeit der Wirklichkeit spürbar macht. Das ist ein Verfahren, das auch sonst für E. T. A. Hoffmann bezeichnend ist. Es sei nur an das Märchen von der Urdarquelle in der „Prinzessin Brambilla“ oder die entsprechende Doppelbödigkeit des „Meister Floh“ erinnert. Die alltägliche Wirklichkeit befindet sich gewissermaßen auf der Oberfläche jener geheimnisvollen Wunderwelt, die, für gewöhnlich dem menschlichen Blick verborgen, gelegentlich doch unmittelbar in diese übergreift.

In dieser Durchdringung von Märchen und Wirklichkeit, von vertrauter Oberfläche und unheimlicher Tiefe liegt das Besondere E. T. A. Hoffmanns. Er begegnet sich darin freilich in manchen Zügen mit der späteren Romantik. Es ist die „Nachtseite der Natur“, wie sie damals in diesem selben Dresden philosophisch zuerst von Schubert entwickelt wurde, die verborgene Welt der Träume und okkulten Phänomene, die in ähnlicher Weise eine dem Tagesbewußtsein verschlossene tiefere Seinsschicht aufzuschließen schien und die dann in dichterischer Gestaltung vielfach bei Hoffmann wiederkehrt. Das düster Bedrängende bei ihm liegt in der Art, wie die Grenze zwischen Wirklichkeit und Märchen oder allgemeiner zwischen Alltäglichkeit und unheimlichem Untergrund so unmerklich ver-

schwimmt, daß man nie weiß, in welcher Ebene man sich befindet, und diese unsre scheinbar so vertraute Wirklichkeit den Charakter einer gefährlichen Untergründigkeit annimmt.

2. Phosphorus und die Feuerlilie

Der Schlüssel zum Verständnis des Ganzen liegt also in dem eingeschobenen Märchen vom Jüngling Phosphorus und der Feuerlilie. Hier wird man also zuerst einsetzen müssen. Es beginnt mit dem Satz: „Der Geist schaute auf das Wasser, da bewegte es sich und brauste in schäumenden Wogen und stürzte sich donnernd in die Abgründe, die ihren schwarzen Rachen aufsperrten, es gierig zu verschlingen.“ Dieser Anfang ist wohl als bewußter Anklang an den biblischen Schöpfungsmythos zu verstehen, wo in ähnlicher Weise der Geist Gottes über den Wassern schwebte, und macht schon dadurch den mythischen Anspruch des so beginnenden Märchens deutlich. So ist das Verhältnis von Geist und Wasser die Polarität von Geist und zunächst flüssig vorgestellter Materie. Aber sehr bezeichnend für den weiteren Fortgang ist jetzt, wie die Zweiheit gleich zu Anfang zur Dreiheit erweitert wird: Unterhalb des Wassers sind die Abgründe, die ihren Rachen aufsperrten, um das Wasser zu verschlingen, sobald es unter dem Einfluß des Geistes in Bewegung geraten ist. Dem oberen geistigen steht ein unteres dämonisches Prinzip gegenüber, so daß diese Welt in die Auseinandersetzung der beiden einander feindlichen Prinzipien hineingestellt ist. Dieser Ansatz wird dann im ganzen weiteren Fortgang wirksam. Die Annahme eines eignen widergeistigen Prinzips macht das Besondere aus, durch das sich E. T. A. Hoffmanns Welt als düster und bedrohlich von der heiteren Märchenwelt bei Novalis unterscheidet.

Jetzt geht es, in einem abgerissen-altertümlichen und bewußt dunklen Stil, weiter: „Wie triumphierende Sieger hoben die Granitfelsen ihre zackicht gekrönten Häupter empor, das Tal schützend, bis es die Sonne in ihren mütterlichen Schoß nahm und, es umfassend, mit ihren Strahlen wie mit glühenden Armen pflegte und wärmte.“ Die ursprüngliche Polarität kehrt

also wieder als die von Sonne und Erde, vom Tal und insbesondere von jenem schwarzen Hügel darin, der sich, wie die Brust des Menschen, vor Sehnsucht hob und senkte. Da über das Verhältnis weiter nichts gesagt wird, wird man diese Polarität mit jener ersten von Geist und Wasser gleichsetzen können. In der Berührung jedenfalls von Sonne und Erde erwachsen „tausend Keime, die unter dem öden Sande geschlummert, aus dem tiefen Schlaf“, wobei die Sonne bezeichnenderweise, doch wohl nicht ganz folgerichtig gedacht, als die Mutter erscheint, jedenfalls im Einklang mit der im grammatischen Geschlecht sich ausdrückenden mutterrechtlichen Tradition der deutschen Sprache. Aber in demselben Zusammenhang taucht sogleich auch wieder das dritte, das widergeistige Prinzip auf, nämlich in Gestalt der Dünste, die aus den Abgründen emporsteigen und das Antlitz der Mutter zu verhüllen suchen. Nach Überwindung der Dünste entspringt unter dem Strahl der Sonne als vornehmster der Keime die Feuerlilie.

Ihr begegnet dann der strahlende Jüngling Phosphorus, womit die ursprüngliche Polarität jetzt in neuer, gestalteterer Form wiederkehrt, Phosphorus, der Morgenstern in der Sprache der alten Astrologie, der Lichtträger und an späterer Stelle auch ausdrücklich als Sohn der Sonne bezeichnet. Damit tritt neben die weibliche, wärmende und belebende, mütterliche Sonne jetzt das männliche, verzehrende und auch zerstörende Feuer – wobei das nähere Verhältnis dieser Gewalten allerdings im Dunkel bleibt. Jedenfalls handelt es sich jetzt um die Polarität von Feuerlilie und Phosphorus, der aus dem irdischen Stoff erwachsenen organischen Natur und dem göttlichen Feuer. Der Jüngling wirft den Funken in die Feuerlilie, der sie entzündet und in ein schnell entfliehendes Wesen verwandelt, damit also ihr und sein Glück zugleich zerstört. „Dieser Funke ist der Gedanke“, so wird jetzt ausdrücklich erläutert und damit der symbolische Sinn des Mythos klar hervorgehoben. Dieser Funke ist das denkende Bewußtsein, das in das in der Feuerlilie verkörperte unbewußte Leben der Natur einbricht. Dieser Einbruch des Bewußtseins aber bringt eine völlige Revolution im stillen Leben der Natur hervor, wie sie in der Ankündigung näher bestimmt wird: „Die Sehnsucht, die jetzt dein ganzes

Wesen wohlthätig erwärmt, wird in hundert Strahlen zerspaltet, dich quälen und martern, denn der Sinn wird die Sinne gebären, und die höchste Wonne, die der Funke entzündet, den ich in dich hineinwerfe, ist der hoffnungslose Schmerz, in dem du untergehst, um aufs neue fremdartig emporzukeimen.“ Die Wirkung des denkenden Bewußtseins ist also die Zerspaltung des unbewußt einheitlichen, dem Göttlichen still zugewandten Strebens in zusammenhanglose und einander widerstrebende Einzelkräfte, die Zerspaltung des göttlichen Sinns in die isolierten und in ihrer Isolierung nur noch dem Irdischen verhafteten Sinne. Aber zugleich erwächst aus dem Feuer der Bewußtwerdung der verzehrende, höchste Lust und tiefsten Schmerz in sich vereinigende Vorgang, in dem das Wesen untergeht und (wie der Phönix aus seiner Asche) neu hervorgeht.

Dieses Problem, von der zerstörenden und in höherer Einheit dann doch wieder zu heilenden Wirkung des denkenden Bewußtseins, das in das unbewußt schöpferische Leben einbricht, hat E. T. A. Hoffmann immer wieder beschäftigt. Es kehrt insbesondere in der „Prinzessin Brambilla“ wieder, wo in entsprechender Form innerhalb der in unmittelbarer Gegenwart, dort nämlich dem Rom seiner Zeit, spielenden Rahmenerzählung ein in potenziierter Form mythologisches Märchen, nämlich das von der Urdarquelle, eingeführt ist. „Der Gedanke zerstört die Anschauung“, das ist auch hier das bewegende Problem. Darauf soll abschließend noch einmal zurückgekommen werden. Um aber zunächst im gegenwärtigen Mythos fortzufahren, so erscheint ein schwarzer geflügelter Drache und bietet dem Jüngling seine Hilfe an: „Meine Brüder, die Metalle, schlafen da drinnen (in den Bergen), aber ich bin stets munter und wach.“ Der Drache, später noch schärfer als die Verkörperung des bösen Prinzips gekennzeichnet, ist als das „muntere und wache“ Metall dem Quecksilber gleichzusetzen (dessen alchemistische Bedeutung hier anklingt). Dieser Drache fängt das aus der Lilie entsprossene Wesen wieder ein und verwandelt es zur Lilie zurück, indem er es mit seinen Fittichen umschließt. Aber die einmal begonnene Einwirkung des Gedankens läßt sich nicht wieder ungeschehen machen. „Der bleibende Gedanke zerriß ihr Innerstes“, und sie verzehrt sich

weiter in Liebe zum Jüngling. Dieser kann sie erst nach hartem Kampf aus den Händen des Drachen befreien. Wenn das mehr als ein unverbindliches Märchenmotiv sein soll, so kann es nur die Wiederherstellung der Einheit in einer höheren Form des Bewußtseins bedeuten. Dies wird zwar hier nicht angedeutet, würde aber der Wiederherstellung der einheitlichen Anschauung in der „Prinzessin Brambilla“ entsprechen. Die Fortsetzung der Geschichte lehrt jedenfalls, daß diese wiederhergestellte Einheit sehr zerbrechlich bleibt. Die Lilie bleibt nur so lange gesund, als die dem Phosphorus dienenden Elementargeister den gefährlichen Drachen gefangen halten.

Die achte Vigilie bringt dann eine gewisse Fortsetzung des Märchens. Diese dient aber weniger der Erweiterung des philosophischen Gehalts als der Verknüpfung der in der eigentlichen Handlung auftretenden Personen mit dem mythologischen Untergrund. Phosphorus herrscht im Wunderland Atlantis. Unter den ihm dienenden Elementargeistern entbrennt ein Salamander in heißer Liebe zur grünen Schlange, die aus dem Bunde des Phosphorus mit der Feuerlilie hervorgegangen ist. Ganz ähnlich wie beim früheren Mal verbrennt auch hier die grüne Schlange zu einem entschwindenden geflügelten Wesen, worauf der Salamander im Wahnsinn der Verzweiflung den schönen Garten vernichtet und vom erzürnten Geisterfürsten in den in der Haupthandlung vorkommenden Archivarius Lindhorst verwandelt wird. Er ist verurteilt, in einer armseligen, dem tieferen Einklang mit der Natur entfremdeten Zeit „sich den kleinlichsten Bedrängnissen des gemeinen Lebens zu unterwerfen“, und kann erst erlöst werden, wenn sich drei Jünglinge mit „kindlichem poetischem Gemüt“ finden, die sich mit seinen drei Töchtern, den drei grünen Schlänglein, vermählen. Wichtig für die Form der Verknüpfung zwischen der allgemein poetischen Welt des eingefügten Märchens und der konkret gegenwärtigen Welt der eigentlichen Erzählung ist es jedenfalls, daß mit dem Salamander ein Individuum unter andern eingeführt ist und es so möglich wird, ihn als einen bestimmten Menschen unter andern Menschen des damaligen Dresden wiederkehren zu lassen.

3. *Das magische Weltbild*

Dieser Mythos mußte hier (wenigstens in seinen größten Umrissen) gezeichnet werden, weil in ihm der Schlüssel zum Verständnis des Gesamtmärchens gegeben ist. Der Student Anselmus ist hineingestellt zwischen die banale Welt des Alltags und die tiefere poetische Welt, die im Einklang mit der Natur lebt. Die Welt des Alltags wird verkörpert durch den Konrektor Paulmann und (schon mit gewissen Einschränkungen) den Registratur Heerbrand sowie Paulmanns Tochter Veronika. Die Liebe zu Veronika ist die Liebe zur behaglichen, im alltäglichen Leben aufgehenden Bürgerlichkeit. Demgegenüber steht der Archivarius Lindhorst als die Verkörperung des höheren Lebens, das um die tieferen Geheimnisse der Natur weiß und im harmonischen Einklang mit ihr lebt. Die Liebe zu seiner Tochter Serpentina ist die Liebe zu dieser höheren Welt.

So weit wäre der Gedanke allgemein romantisch. In ähnlicher Weise schließt sich auch bei Novalis im Besuch der Höhle und im Gespräch mit dem Einsiedler für Heinrich hinter der vertrauten Welt des Alltags eine tiefere und bedeutendere geheimnisvolle Welt auf. „Er sah sein kleines Wohnzimmer dicht an einen erhabenen Münster gebaut...“ Das Unterscheidende liegt aber jetzt in der bedrängend seltsamen Art, in der diese tiefere Welt dem Anselmus erscheint. Schon beim Archivarius steht neben manchen unverständlichen Eigenheiten seine schadenfrohe Laune, die Serpentina aus den Einschränkungen seines gesunkenen Zustands erklärt. Vor allem aber ist es jetzt das Apfelweib, dessen unheilkundende Worte die Erzählung einleiten. Mit ihm tritt eine ganz neue Welt hinzu. Das bedeutet: es gibt bei E. T. A. Hoffmann nicht nur den Gegensatz zwischen Alltäglichkeit und tieferer Wirklichkeit (so wie ihn auch Novalis kannte), sondern in der tieferen Wirklichkeit selbst gibt es noch einmal die Polarität eines guten und eines bösen Prinzips, eines guten, das im Einklang mit der Natur lebt und den Menschen in diesen einzubeziehen sucht, und eines bösen, das den Menschen daraus zu entfernen sucht. Die im Märchen von Phosphorus und der Feuerlilie mythologisch an den Anfang gestellte Dreiheit der Kräfte beherrscht darüber hinaus

die gesamte Erzählung, wie sie überhaupt die ganze Dichtung E. T. A. Hoffmanns beherrscht. Es gibt darin zwei Gegensätze völlig verschiedener Art: den zwischen der Alltagswirklichkeit des dünnen Verstandes und der in der Dichtung zugänglichen tieferen Welt der Phantasie, innerhalb dieser Phantasiewelt zugleich aber wieder den zwischen dem guten und dem bösen Prinzip.

Indem der Mensch sich jetzt dem einen oder dem andern hingeben kann, ergibt sich die Möglichkeit einer guten oder einer bösen Magie. Schon die Möglichkeit einer Magie, das heißt eines wirklichen, mit besonderen Verfahrensweisen ermöglichten Einwirkens auf die andre Welt, ist bezeichnend für E. T. A. Hoffmann. Novalis beispielsweise kannte keine Magie, kein wirkliches Eingreifen in die tiefere Welt, sondern die Leistung bleibt bei ihm die einer passiv anschauenden Phantasie, die dem Menschen das tiefere Verständnis gibt, mit dessen Hilfe er sich in den verborgenen Einklang der Natur einfügen, aber grade nicht von sich aus mit eigener Willkür eingreifen kann. Und hier setzt dann das Besondere bei E. T. A. Hoffmann ein: Die Möglichkeit eines eigenmächtigen Eingreifens schafft erst die Möglichkeit von Frevel und Verderben und damit überhaupt erst der düsteren Seite der bei ihm entwickelten Weltansicht.

Die Möglichkeit der Magie setzt voraus, daß es sich in den beiden Welten nicht um verschiedene Weisen des Verständnisses einer im Grunde einheitlichen Welt, sondern um die Wechselwirkung zwischen zwei real verschiedenen Welten handelt. Hier ist allerdings einschränkend darauf hinzuweisen, daß die ganze Sphäre der Magie ja nur im Medium des Märchens vorkommt, also selber nicht wörtlich, sondern nur gleichnisweise zu verstehen ist. Beachtenswert ist hier vor allem der Abschluß des „Goldenen Topfes“, der ausdrücklich aus der Ebene des Märchens in die der Wirklichkeit zurückführt, indem er die bisher als real fingierten Begebenheiten zu Ereignissen der dichterischen Phantasie umdeutet. Was dort Lindhorst tröstend zu Anselmus sagt, ist zugleich wie eine Erläuterung des ganzen Werks: „Klagen Sie nicht so! – Waren Sie nicht soeben selbst in Atlantis, und haben Sie denn nicht auch dort wenigstens einen

artigen Meierhof als poetisches Besitztum Ihres innern Sinns? – Ist denn überhaupt des Anselmus Seligkeit etwas anderes als das Leben in der Poesie, der sich der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur offenbaret?“

Das tiefere Leben im Einklang mit der Natur wird also so mit dem Dasein des Dichters gleichgesetzt, und der magische Umgang mit den geheimen Kräften erscheint als Spiel der dichterischen Einbildungskraft. So ist auch die Klage des Anselmus zu verstehen, daß er so bald wieder in sein bescheidenes Dachstübchen und die Armseligkeiten des bedürftigen Lebens zurückversetzt sein würde. Dieser Schluß wirkt fast wie eine Desillusionierung. Was erzählt wurde, ist „nur“ ein Märchen, und was als die Erkenntnis einer tieferen Wirklichkeit erschien, enthüllt sich jetzt als eine nur erträumte Phantasiewelt, in die sich der Dichter aus den Bedrängnissen dieser unvollkommenen Welt geflüchtet hat. Die Dichtung verliert den Anspruch auf verbindliche Weltdeutung und wird zur bloßen Fiktion herabgedrückt. Dies würde manches Spielerische des Werks erklären, aber ihm den letzten Ernst als Dichtung nehmen.

Eine gewisse Aufklärung gibt schon der Beginn der vierten Vigilie, in dem der Dichter die Phantastik seines Werks vor dem Leser rechtfertigt: „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 herrliche Reich viel näher liege, als du sonst wohl meinst.“ Damit wird also die Verbindlichkeit dieser dichterischen Weltdeutung mit aller Entschiedenheit behauptet. Was in märchenhaft unglaubwürdiger Form mitgeteilt wird, das ist die dichterische Gestaltung echter, tiefer Welterkenntnis. Die Dichtung schließt uns dieses tiefere Verständnis auf, so daß uns diese alltägliche Wirklichkeit transparent wird und wir dahinter eine Wirklichkeit erkennen, die zwar nicht wörtlich diejenige des Märchens ist, deren Wesen aber in den Gestaltungen des Märchens symbolisch dargestellt ist. Dichtung ist also keineswegs bloße Erdichtung, sondern in ihr offenbart sich „der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur.“

Diese Auffassung wird durch die abschließenden Worte eines andern Märchens, „Klein Zaches genannt Zinnober“, bestätigt. Hier heißt es: „Ich liebe Jünglinge, die so wie du, mein Balthasar, Sehnsucht und Liebe im reinen Wesen tragen, in deren Innerm noch jene herrlichen Akkorde widerhallen, die dem fernen Lande voll göttlicher Wunder angehören, das meine Heimat ist. Die glücklichen mit dieser inneren Musik begabten Menschen sind die einzigen, die man Dichter nennen kann ... Dir ist, ich weiß es, mein geliebter Balthasar, dir ist es zuweilen so, als verstündest du die murmelnden Quellen, die rauschenden Bäume, als spräche das aufflammende Abendrot zu dir mit verständlichen Worten! – Ja, mein Balthasar! – in diesen Momenten verstehst du wirklich die wunderbaren Stimmen der Natur, denn in deinem eignen Innern erhebt sich der göttliche Ton, den die wunderbare Harmonie des tiefsten Wesens der Natur entzündet.“

4. Der Traum als Rückkehr zum Ursprung

Der Ausgangspunkt zu einem solchen tieferen Verständnis der Welt ist auf diese Weise im Menschen selber gelegen. So spricht Hoffmann von „jener unversieglichen Diamantgrube in unserm Innern“. Auch dieses ein typisch wiederkehrender romantischer Gedanke, für den etwa an die Fortbildung des Kantischen transzendentalphilosophischen Ansatzes bei Novalis in den „Lehrlingen von Sais“ erinnert sei. Unser eigenes Innere ist auch für ihn der „große Zauberspiegel, in dem rein und klar die ganze Schöpfung sich enthüllt“. In diesem geheimnisvollen Sinn wird auch für E. T. A. Hoffmann „der menschliche Geist das allerwunderbarste Märchen“ (Prinzessin Brambilla).

Als besonders geeigneter Zugang zu dem tieferen Verständnis der Wirklichkeit erschien an der angeführten Stelle des „Goldenen Topfes“, gewissermaßen als Ausgangspunkt der dichterischen Gestaltung, der Traum. Diese Stelle ist bezeichnend für die hohe Wertung des Traums bei E. T. A. Hoffmann. Obgleich dies schon für die Romantik im ganzen gilt (auch der

„Heinrich von Ofterdingen“ beginnt ja mit einem für das Ganze bedeutsamen Traum), hat es bei E. T. A. Hoffmann doch noch einen besondern Sinn, der mit der schon einmal erwähnten Begegnung mit Schubert zusammenhängt. Dieser hatte damals in seiner „Symbolik des Traumes“ diesen als das Organ behandelt, durch das dem Menschen die dem Tagesbewußtsein verborgene „Nachtseite der Natur“ zugänglich wird, die zwar oft unheimlich und bedrohlich scheint, im tieferen aber zugleich die Schicht des unbewußt schaffenden Lebens selber ist. Diese Deutung des Traums wird (unter dem unmittelbaren persönlichen Einfluß Schuberts, dessen Vorträge er in Dresden besuchte) dann auch für Hoffmann grundlegend. Auch in seinen andern Werken kommt er immer wieder auf die hohe Bedeutung des Traums zurück, so daß es nötig scheint, einige seiner wesentlichsten Äußerungen kurz heranzuziehen.

So heißt es etwa im „Kater Murr“: „Und doch sind es lediglich die Träume, in denen uns recht die Schmetterlingsflügel wachsen, so daß wir dem engsten, festesten Kerker entfliehen, uns bunt und glänzend in die hohen, in die höchsten Lüfte zu erheben vermögen.“ Im Traum also entfliehen wir den Beschränktheiten unsres wachen Daseins. Das gilt nicht nur in dem Sinn, daß wir aus den beengenden Schranken der Wirklichkeit in ein luftiges Reich der Phantasie entfliehen, sondern es gilt genau in demselben Sinn, in dem oben von der dichterischen Phantasie die Rede war, nämlich eines echten Erkenntnisgehalts, der einzig auf diesem Wege zugänglich wird. Im Traum nämlich treten wir zurück in die verloren gegangene Einheit mit der Natur und aus diesem Einklang heraus sind wir imstande, über die engen Schranken der wachen Vernunftkenntnis hinaus zu einem tieferen Verständnis der Wirklichkeit zu kommen. Im „Meister Floh“ ist so ausdrücklich von „Gedanken des Traums“ die Rede, die als tiefere Gedanken den oberflächlicheren des wachen Verstandes gegenüberstehen.

Die kosmische Verwurzelung des Traums ist dort in aller Klarheit ausgesprochen: „Seit der Zeit, daß das Chaos zum bildsamen Stoff zusammengefloßen... formt der Weltgeist alle Gestaltungen aus diesem vorhandenen Stoff, und aus diesem geht auch der Traum mit seinen Gebilden hervor. Skizzen von

dem, was war oder vielleicht noch sein wird, sind diese Gebilde, die der Geist schnell hinwirft zu seiner Lust, wenn ihn der Tyrann, Körper genannt, seines Sklavendienstes entlassen.“ Im Traum also nimmt der menschliche Geist, aus seiner Bindung an das körperhaft-individuelle Dasein zeitweilig befreit, am Schaffen des Weltgeistes selber teil. In ihm experimentiert gewissermaßen der Weltgeist, und die luftigen Gebilde des Traums sind die Vorwegnahme künftiger Gestaltungsmöglichkeiten, zwar unreal, aber gerade dadurch dem schaffenden Grund um so näher.

So spricht auch E. T. A. Hoffmann in der „Prinzessin Brambilla“ von einem „Traum, den wir durch das ganze Leben fort träumen, der oft die drückende Last des Irdischen auf seine Schwingen nimmt, vor dem jeder bittre Schmerz, jede trostlose Klage getäuschter Hoffnung verstummt, da er selbst, Strahl des Himmels, in unsrer Brust entglommen, mit der unendlichen Sehnsucht die Erfüllung verheißt.“ Der Traum bezeichnet also auch hier nicht ein unverbindliches Wunschgebilde, sondern ein im Leben wirksames, als Sehnsucht in ihm angelegtes Ideal, so daß im Traum, im „Strahl des Himmels“, sich das höhere Selbst des Menschen offenbart.

5. Das liebende Verhältnis zur Natur

Die Leistung des Traums wie der künstlerischen Phantasie besteht also darin, die für das heutige Tagesbewußtsein vorhandene Entfremdung des Menschen von der Natur aufzuheben und die ursprüngliche Einheit wiederherzustellen. Die Verwünschung des Salamanders in unserm Märchen enthält die genaue Kennzeichnung dessen, was E. T. A. Hoffmann als Mangel des gegenwärtigen Bewußtseinszustands empfindet: „In der unglücklichen Zeit, wenn die Sprache der Natur dem entarteten Geschlecht der Menschen nicht mehr verständlich sein, wenn die Elementargeister, in ihre Regionen gebannt, nur aus weiter Ferne in dumpfen Anklängen zu dem Menschen sprechen werden, wenn, dem harmonischen Kreise entrückt, nur ein unendliches Sehnen ihm die dunkle Kunde von dem

wundervollen Reiche geben wird, das er sonst bewohnen durfte, als noch Glaube und Liebe in seinem Gemüte wohnten“, – in dieser unglücklichen Zeit leben wir heute, und die Aufgabe besteht darin, den verlorengegangenen vertrauten Einklang mit der gesamten Natur wiederherzustellen.

Die Zerstörung der Harmonie mit der Natur sowie der Harmonie unter den Kräften der menschlichen Seele ist nun für Hoffmann das Werk des zergliedernden Verstandes, und darum ist auch die Einheit auf dem Wege des Verstandes niemals wiederzugewinnen. Dieser Ansatz bringt ihn in einen scharfen Gegensatz zur Naturwissenschaft seiner Zeit. Diese Auseinandersetzung ist vor allem im „Meister Floh“ durchgeführt, wo die Vertreter der modernen Naturwissenschaft in den Gestalten Swammerdamms und Leeuwenhoeks verkörpert sind. Sie erscheinen als „wahnsinnige Detailhändler der Natur“, weil sie im zergliedernden Verfahren das Einzelne auseinanderlegen und dabei das Ganze aus dem Blick verlieren. Ihr Symbol ist das wunderbare Mikroskop, mit dem sie hinter die Geheimnisse der Natur zu dringen glauben und doch nur zusammenhanglose Einzelheiten erkennen. Wir denken in diesem Zusammenhang auch an Goethes Abneigung gegen alle künstlichen Hilfsmittel, die Sehkraft des menschlichen Auges zu steigern, weil sie die Ganzheit der Anschauung notwendig auflösen, so wie E. T. A. Hoffmanns Stellung hier überhaupt sehr an Goethes Kampf gegen die Newtonische Naturwissenschaft erinnert.

In diesem Zusammenhang steht die bedeutsame Stelle, die seine Abrechnung mit der zergliedernden Naturwissenschaft enthält: „Aber ihr, arme Betörte, unglücklicher Swammerdamm, beklagenswerter Leeuwenhoek, euer ganzes Leben war ein unaufhörlicher ununterbrochener Irrtum. Ihr trachtet die Natur zu erforschen, ohne die Bedeutung ihres innersten Wesens zu ahnen. Ihr wagtet es, einzudringen in ihre Werkstatt und ihre geheimnisvolle Arbeit belauschen zu wollen, wähnend, daß es euch gelingen werde, ungestraft die furchtbaren Geheimnisse jener Untiefen, die dem menschlichen Auge unerforschlich, zu erschauen. Euer Herz blieb tot und starr, niemals hat die wahrhafte Liebe euer Wesen entzündet, niemals

haben die Blumen, die bunten leichtgeflügelten Insekten zu euch gesprochen mit süßen Worten. Ihr glaubtet die hohen heiligen Wunder in frommer Bewunderung und Andacht anzuschauen, aber indem ihr in freveligem Beginnen die Bedingnisse jener Wunder bis in den innersten Keim zu erforschen euch abmühtet, vernichtetet ihr selbst jene Andacht, und die Erkenntnis, nach der ihr strebtet, war nur ein Phantom, von dem ihr getäuscht wurdet, wie neugierige, vorwitzige Kinder. Toren! euch gibt der Strahl des Karfunkels keinen Trost, keine Hoffnung mehr.“ Hierin sind Hoffmanns Anschauungen klar ausgesprochen. Die Bedingung der wesenhaften Naturerkenntnis ist die Liebe, die sich allen ihren Erscheinungen hingibt, wie sie sich von sich aus darbieten. Frevelhaft aber ist das Unternehmen, hinter die sich darbietenden Erscheinungen dringen und die „Bedingnisse jener Wunder“ erforschen zu wollen. Dies neugierige und zudringliche Streben vernichtet die Ehrfurcht, die die Vorbedingung jeder echten Erkenntnis ist, und was sich so als Erkenntnis zu bieten scheint, ist belanglose Äußerlichkeit, die nicht an die wahren Geheimnisse der Natur zu rühren vermochte.

In diesem Zusammenhang sind jetzt die Worte der Schlußvision verständlich, die im „Goldenen Topf“ Anselmus beglückt zur geliebten Serpentina spricht: „Der Glaube an dich, die Liebe hat mir das Innerste der Natur erschlossen! – Du brachtest mir die Lilie, die aus dem Golde, aus der Urkraft der Erde, noch ehe Phosphorus den Gedanken entzündete, entsproß – sie ist die Erkenntnis des heiligen Einklangs aller Wesen, und in dieser Erkenntnis lebe ich in höchster Seligkeit immerdar.“ Die Lilie erblüht in dem Augenblick, wo das reine Gemüt von Glaube und Liebe erfüllt ist. Ihr Duft lehrt die Wunder im Reich der Natur verstehen. Die Lilie ist also das Symbol der die höchste Seligkeit vermittelnden Erkenntnis vom harmonischen Einklang aller Natur.

Wichtig aber ist es, daß diese Erkenntnis aus der „Urkraft der Erde“ erwächst und der Erweckung des Gedankens durch Phosphorus, den Sohn der Sonne und damit des geistigen Prinzips, schon vorausgeht. Es handelt sich also um eine gefühlsmäßige, intuitive Erkenntnis, die schon vor der bewußt ge-

danklichen Erhellung vorhanden ist. Was diese aber dann bedeutet, wie der Funke des Gedankens die ursprüngliche Einheit zunächst zerstört und mit welchen Mitteln diese dann wiederhergestellt werden kann, das bleibt hier noch im Dunkeln.

6. Gedanke und Anschauung

An dieser Stelle setzt weiterführend dann das Märchen von der Urdarquelle in der „Prinzessin Brambilla“ ein, so daß es angebracht ist, abschließend auch auf dieses einen kurzen Blick zu werfen, auch wenn sich die Anschauungen der beiden Dichtungen nicht ganz zur Einheit zusammenfügen. Dies neue Märchen wird vom Dichter in eine Zeit verlegt, „die so genau auf die Urzeit folgte, wie Aschermittwoch auf Fastnachtsdienstag“, womit das „einmal“ des deutschen Volksmärchens in romantisch geistreicher Weise umschrieben und zugleich gedeutet wird. Es ist eine Zeit, wo das Glück der Urzeit verlorengegangen ist, als der Mensch noch in ungetrübter Einheit mit der Natur lebte, wo aber diese Urzeit noch nahe war und der noch frische Schmerz des Verlusts das Verlangen nach einer Rückkehr um so lebhafter entzünden mußte. Diese Urzeit wird ausdrücklich als der Zustand gezeichnet, „als die Natur dem Menschen, ihn als liebstes Schoßkind hegend und pflegend, die unmittelbare Anschauung alles Seins und mit derselben das Verständnis des höchsten Ideals, der reinsten Harmonie verstattete.“ Diese Urzeit ist also durch die Unmittelbarkeit der Anschauung und die darin begründete Harmonie gekennzeichnet. Jetzt aber ist die Unmittelbarkeit der Anschauung durch das Denken zerstört und dadurch der Mensch der Unseligkeit des Dualismus ausgeliefert, wie er zwar nicht im Märchen selbst, aber in der Rahmenhandlung als der „chronische Dualismus“ des Helden Giglio Fava beschrieben wird, als „eine gefährliche Krankheit, welche am Ende in einem verstärkten Wahnsinn bestehe“, als „jene seltsame Narrheit, in der das eigne Ich sich mit sich selbst entzweit, worüber dann die eigne Persönlichkeit sich nicht mehr festhalten kann.“

So dreht sich dann das Märchen um die Aufklärung der

rätselhaften Inschrift, die, in doppelter Fassung wiederkehrend, zugleich des Dichters eigne letzte Weisheit enthält, diese allerdings auch mehr in dunklen Worten umkreist als in begrifflich eindeutig auslegbarer Form entfaltet. „Der Gedanke“, so heißt es hier, „zerstörte die Anschauung, aber dem Prisma des Kristalls, zu dem die feurige Flut im Vermählungskampf mit dem feindlichen Gift gerann, entstrahlt die Anschauung neugeboren, selbst Fötus des Gedankens.“ Es handelt sich also um die Wiederherstellung der verlorengegangenen Anschauung, die im „Prisma des Kristalls“ gelingen soll. Das „Prisma des Kristalls“ (in der Sprache ähnlich wie der „Kristall“ im „Goldenen Topf“ an die verborgene Schönheit und Symmetrie der reinen Natur erinnernd), zerfließt in die Erde und bildet dort die geheimnisvolle Urdarquelle, die einen „herrlichen himmelsklaren Wasserspiegel“ bildet. Vom Blick in diese Quelle geht hier die heilende Wirkung aus. Die Schulphilosophen zwar widerraten dem Hineinschauen in den Wasserspiegel, „weil der Mensch, wenn er sich und die Welt verkehrt erblicke, leicht schwindelig werde.“ Aber für den König Ophioch und die Königin Liris, die Hauptfiguren des Märchens, hat er die Wirkung, daß er von seiner Traurigkeit, sie von ihrer leeren Lustigkeit befreit werden. Die Wirkung des Blicks ist das Lachen, und zwar ein besonderes Lachen geistiger Natur als „physischer Ausdruck des innigsten Wohlbehagens nicht sowohl, als der Freude über den Sieg innerer geistiger Kraft“. Die Wirkung ist zugleich die Selbsterkenntnis des Menschen, in der er zu seinem eignen Wesen zurückfindet: „Wir lagen in öder unwirtbarer Fremde in schweren Träumen und sind erwacht in der Heimat – nun erkennen wir uns in uns selbst und sind nicht mehr verwaiste Kinder.“

In diesem Zusammenhang ertönt dann die vertiefte und erweiterte Wiederholung des anfänglichen Rätselworts: „Der Gedanke zerstört die Anschauung, und losgerissen von der Mutter Brust wankt in irrem Wahn, in blinder Betäubtheit der Mensch heimatlos umher, bis des Gedankens eignes Spiegelbild dem Gedanken selbst die Erkenntnis schafft, daß er *ist*, und daß er in dem tiefsten reichsten Schacht, den ihm die mütterliche Königin geöffnet, als Herrscher gebietet, muß er auch als

Vasall gehorchen.“ „Des Gedankens eignes Spiegelbild“ gibt ihm die Gewißheit, zu sein. Was damit gemeint ist, wird in der anschließenden Unterhaltung näher auseinandergelegt: Die Urdarquelle ist „nichts anders, als was wir Deutschen Humor nennen, die wunderbare, aus der tiefsten Anschauung geborene Kraft des Gedankens, seinen eignen ironischen Doppelgänger zu machen, an dessen seltsamen Faxen er die seinigen und – ich will das freche Wort beibehalten – die Faxen des ganzen Seins hienieden erkennt und sich daran ergötzt.“ Der Humor wird also als die Fähigkeit verstanden, das Sein in der „verkehrten“ Widerspiegelung zu erblicken und so den Abstand zu gewinnen, der das Zufällige – denn das heißt doch wohl „die Faxen“ – in seiner Zufälligkeit erkennt und damit den Blick für das Wesenhafte freimacht. Der Humor gewinnt daher für E. T. A. Hoffmann ein gradezu metaphysisches Wesen. Er scheint hier an die Stelle zu treten, an der im „Goldenen Topf“ der Glaube und die Liebe standen, nämlich hinter der erscheinenden Oberfläche das tiefere Wesen der Dinge zu sehen. „Unser Scherz“, so heißt es hier, „ist die Sprache des Urbildes selbst, die aus unserm Innern herausströmt.“ Und so ergibt sich hier der weiterführende Gedanke, daß die dichterische Einbildungskraft als solche nicht genüge, die Einheit der Anschauung wiederzugewinnen, sondern es hierzu des Humors bedürfe, daß die Lösung vielmehr allein aus der Vereinigung von Phantasie und Humor entspringe. So ist hier abschließend die Rede von der „Phantasie, deren Flügel erst der Humor bedürfe, um sich emporzuschwingen, aber ohne den Körper des Humors wärest du nichts als Flügel und verschwebtest, ein Spiel der Winde, in den Lüften.“

Dieselben Bezüge wiederholen sich dann in der umschließenden Erzählung zwischen dem Schauspieler Giglio Fava und der Näherin Giacinta – oder in anderer Sprache: dem Prinzen Cornelio Chiappari und der Prinzessin Brambilla, die selber die Verkörperungen des Humors und die Phantasie sind, und das Theater, auf dem sich beide zusammenfinden, im weiteren Sinne also auch wieder die Kunst, wird zur Urdarquelle, in deren heiterem Spiegelbild das tiefere Wesen der Welt erkennbar wird. So berührt sich dieses Werk mit dem Märchen vom

„Goldenen Topf“ in der Wirkung der Kunst. Indem, was dort als Liebe erschien, hier als Humor bezeichnet wird (der freilich als gütiger Humor der Liebe aufs engste verwandt bleibt), wird das Motiv zur leichteren, spielenderen Form abgewandelt, eben zu dem „Capriccio“, als das der Dichter selbst diese Erzählung bezeichnet. Daraus erklärt sich sein leichter, fast ausgelassener und übermütiger Charakter, der das schwere Problem mehr umspielt als entscheidend anpackt, geschweige denn löst, und so kehrt zum Schluß der Blick doch noch zum „Goldenen Topf“ zurück, wo mit der aufschließenden Kraft der Liebe zwar keine fertige Lösung angeboten, aber doch am tiefsten in die Geheimnisse hineingeführt wird.