

JOCHEN BEDENK

ZWISCHEN PIKTURALITÄT UND POETOLOGIE

Anmerkungen zur Hogarth-Rezeption in E.T.A. Hoffmanns *Der goldne Topf*

I.

Die vorliegenden Überlegungen möchten einen neuen Blick auf den kunsthistorischen Kontext werfen, der E.T.A. Hoffmanns *Der goldne Topf* (1813) zugrunde liegt. Hierfür soll vor allem der Einfluss der Bildästhetik William Hogarths auf das »Wirklichkeitsmärchen« (Richard Benz) einer Neubewertung unterzogen werden, denn die Forschung zu diesem Thema stützt sich immer noch maßgeblich auf die vor drei Jahrzehnten publizierten Beiträge Günter Oesterles.¹ Dieser hatte sich in seinen Ausführungen jedoch vor allem auf den Nachweis einer Verbindung zwischen dem ästhetischen Konzept der *Line of Beauty and Grace* aus dem Kunsttraktat *Analysis of Beauty* (1752) und der Serpentina-Figur konzentriert. Ob sich darüber hinaus ein Zusammenhang zwischen dem *Goldnen Topf* und beiden Seiten des Hogarthischen Œuvres, nämlich sowohl dem Ästhetik-Traktat als auch den Kupferstichen, nachweisen ließ, blieb jedoch offen.

Ein wesentlicher Grund dafür liegt sicherlich darin, dass Hogarths Werk von der literaturwissenschaftlichen Forschung nur selten unmittelbar rezipiert

- 1 Vgl. Günter Oesterle, *Der goldne Topf*, in: *Erzählungen und Interpretationen des 19. Jahrhunderts* Bd. 1, Stuttgart 1988, S. 181–220; ders., *Arabeske, Schrift und Poesie in E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen »Der goldne Topf«*, in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik*, Bd. 1, hg. von Ernst Behler, Alexander von Bormann, Jochen Hörisch und Günter Oesterle, Paderborn 1991, S. 69–107. – Zur Intermedialität bei Hoffmann (in der Abgrenzung zu Callot): Olaf Schmidt, »Callots fantastisch karikierte Blätter«: *Intermediale Inszenierungen und romantische Kunsttheorie im Werk E.T.A. Hoffmanns*, Leipzig 2003; Ricarda Schmidt, *Wenn mehrere Künste im Spiel sind: Intermedialität bei E.T.A. Hoffmann*, Göttingen 2006; Ralf Simon, *Tür und Bild. E.T.A. Hoffmanns Ikononarration*, in: *Figur, Figura, Figuration*, hg. von Daniel Müller-Nielaba, Yves Schumacher und Christoph Steier, Würzburg 2011, S. 123–138. – Auf die Bezüge zwischen dem *Goldnen Topf* und Hogarth rekurriert in jüngster Zeit die feministische Lektüre Eva Blomes: *Serpentina und Chelion. Metamorphes Erzählen in E.T.A. Hoffmanns Der goldene Topf und Adalbert Stifters Die Narenburg*, in: *DVjs* 89 (2015), H.3, S. 404–421.

wurde, sondern sich vielmehr auf Lichtenbergs *Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche* richtete. Lichtenberg interessierte sich jedoch nicht für die bildästhetischen Dimensionen von Hogarths Kunst. Er wollte eine Ekphrasis betreiben, die ihren Fokus vor allem auf die Narrativität der Stiche legte. Seine satirische Beschreibung der Blätter mit ihrem wohlwollenden und gewitzten Duktus ließ die dort abgebildeten Figuren und Geschichten lebendig und greifbar erscheinen, sparte aber die vielen Bezugnahmen der Bilder auf die kunsthistorische Tradition aus. Dies wirkt bis heute nach. Immer noch betrachtet die Literaturwissenschaft (im Gegensatz zur Kunstwissenschaft) Hogarth als originellen Satiriker, der sich als Sozialkritiker und moralischer Mahner hervortat, sich aber nicht mit italienischen und französischen Malern des 18. Jahrhunderts wie Tiepolo, Canaletto oder Poussin messen konnte. Eine eigenständige substantielle Bildästhetik traute man Hogarth nicht zu.

Noch im 2015 erschienenen Hoffmann-Handbuch kommt Bettina Brandl-Risi zu dem Schluss, dass Hogarth – im Gegensatz zu Jacques Callot und Salvator Rosa – »die Transformationen des Bildhaften ins Erzählerische nicht [hat] vorprägen können.«² Diese dezidierte Meinung lässt sich neben der geringen Würdigung von Hogarths künstlerischer Bedeutung auch dadurch erklären, dass Hoffmann selbst den ursprünglich geplanten Titel seiner Sammlung von Erzählungen geändert hatte. Dieser hatte zuerst »Bilder nach Hogarth« gelautet, wurde dann aber zu *Fantasiestücke in Callot's Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten* umgeschrieben. Der Entschluss, sich statt auf Hogarth auf Callot zu stützen, wurde Hoffmanns Bamberger Verleger Kunz zufolge damit begründet, dass »nicht alle Aufsätze den Titel rechtfertig[ten].«³ In der Forschung wurde zudem darauf verwiesen, dass Hoffmann nicht in die Nähe des von ihm verehrten Lichtenberg gerückt werden wollte und dass mit den Romanen Fieldings bereits eine literarische Umsetzung von Hogarths Bildern existierte.⁴ Auch hätte die starke Einbindung von Hogarths Werk in den Londoner Kontext und sein moralisch-pädagogisches Sendungsbewusstsein einer »interesselosen Kunst« der Romantik widersprochen.⁵

2 Bettina Brandl-Risi, *Bild/Gemälde/Zeichnung*, in: E.T.A. Hoffmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Christine Lubkoll und Harald Neumeyer, Stuttgart 2015, S. 356–362, S. 356.

3 Vgl. E.T.A. Hoffmann in *Aufzeichnungen seiner Freunde und Bekannten*. Sammlung von Friedrich Schnapp, hg. von Friedrich Schnapp, München 1974, S. 224.

4 Gerhart Baumann, *Dichtung und Bildende Kunst. Begegnungen – widerspenstige Entsprerchungen*, in: ders., *Umwege und Erinnerungen*. München 1984, S. 135–188, S. 160; vgl. Olaf Schmidt, »Callots fantastisch karikierte Blätter«, S. 94.

5 Vgl. Olaf Schmidt: »Callots fantastisch karikierte Blätter«, S. 94. Oesterle begründet den Wechsel von Hogarth zu Callot mit dem Wechsel der »Didaxe [der Aufklärung, JB] zur in-

Bei genauerer Betrachtung des Callot-Aufsatzes, den Hoffmann den *Fantasiestücken* zur Legitimation vorangestellt hatte, kommen jedoch Zweifel auf, ob Hogarth mit der Streichung aus dem Untertitel auch für den ästhetischen Begründungsrahmen keine Rolle mehr spielte. Das in der Skizze zu Callot skizzierte anticlassizistische Programm, das Aspekte wie Heterogenität als Kompositionsprinzip, die Forderung nach einer rezeptionsästhetischen Einbeziehung des Lesers bzw. Bildbetrachters in die Sinnkonstitution sowie die Forderung nach einer multiplen Fokalisierung als zentralem ästhetischen Strukturmerkmal beinhaltete, lässt sich keineswegs nur mit Callot legitimieren. Letztlich stützte sich Hoffmann bei der Begründung seiner ästhetischen Positionierungen im Callot-Aufsatz vor allem auf zwei Radierungen Callots, und zwar *La Tentation de Saint Antoine (1635)* und *La Foire de Gondreville (1625)*.⁶ Ein wesentliches Charakteristikum von Callots Werken, insbesondere der beiden genannten Drucke, würde Hoffmann zufolge darin bestehen, dass »in einem kleinen Raum eine Fülle von Gegenständen [zusammengedrängt seien], ohne den Blick zu verwirren, neben einander, ja ineinander heraus[träten], sodass das Einzelne als Einzelnes für sich bestehend, doch dem Ganzen sich einreih[e].«⁷ Man könnte diese Einschätzung noch mit Detlef Kremers Überlegung präzisieren, dass es ein Kennzeichen von Callots Bildern sei, durch kleine Details Minimalverschiebungen zu bewirken, die »einerseits die herkömmliche Wahrnehmung irritieren, andererseits die jeweils gegenteilige Sphäre als gleichsam naturgemäßen Bestandteil des dominanten Bereichs erscheinen lassen.«⁸ Diese spezifische Form der Nuancierung von Sinnkonstitution, die darauf angelegt ist, Ambiguitäten zu generieren, lässt sich jedoch eher als Gemeinsamkeit denn als Unterschied zwischen Callots und Hogarths Kupferstichen begreifen, so sehr sich die historischen und kulturellen Kontexte auch unterscheiden. In mancher Hinsicht erscheinen die Namen Hogarth und Callot sogar austauschbar. So hat Olaf Schmidt darauf verwiesen, dass es für Hoffmann im Callot-Aufsatz offenbar kein Problem darstellte, Lichtenbergs auf Hogarth gemünzte Passagen aus der *Erklärung der Hogarthischen Kup-*

teresselosen Kunst« der Romantik. Damit übernimmt er den Begründungszusammenhang aus Jean Pauls und von Hoffmann wenig geschätztem Vorwort zu den *Fantasiestücken*. Vgl. Günter Oesterle, E.T.A. Hoffmann: Des Veters Eckfenster. Zur Historisierung ästhetischer Wahrnehmung oder Der kalkulierte romantische Rückgriff auf Sehmuster der Aufklärung, in: *Der Deutschunterricht* 39 (1987), S. 84–110, S. 106.

6 Vgl. Hartmut Steinecke, Stellen-Kommentar, in: E.T.A. Hoffmann. Sämtliche Werke in sechs Bänden, *Fantasiestücke in Callot's Manier, Werke 1814*, Bd. 2.1., hg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht, Frankfurt a.M. 1993, S. 607.

7 Ebd., S. 17.

8 Vgl. E.T.A. Hoffmann. *Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Detlef Kremer, Berlin und New York 2009, S. 92.

ferstiche zu zitieren und sie ohne Kenntlichmachung ihrer Provenienz auf Callot zu übertragen.⁹

Eine vollständige Adaption von bestehenden Kunstkonzepten entsprach ohnehin nicht Hoffmanns Vorgehensweise. Vielmehr bildete der eklektizistische Umgang mit Werken der bildenden Kunst, wenn sie sich für die romantische Poesie als anschlussfähig erwiesen, ein zentrales Merkmal seiner Poetologie. Hierbei verfolgte er drei Strategien. Einerseits integrierte Hoffmann ein Bildmedium in den Text, indem er zum Beispiel seine Vor-Bilder explizit machte und sie dem Leser vor Augen stellte. Rezeptionsästhetisch gesehen erweiterte er damit den Assoziationsrahmen der Erzählung (Prosopopöie). Eine zweite Strategie bestand darin, dass er konkrete Bilder als Vorlage nahm und die dargestellten Situationen zu Geschichten auserzählte (Hypotypose).¹⁰ Dafür gibt es einige besonders herausragende bimediale Beispiele wie Callots *Balli di Sfessania* als Vorlage für das Capriccio *Prinzessin Brambilla* oder Karl Wilhelm Kolbes d. J. *Doge und Dogaresse* (1816) für die gleichnamige Erzählung. Eine dritte Vorgehensweise bestand darin, in seinen Texten programmatische Strukturen der bildenden Kunst zu imitieren und deren gestalterische Konzepte auf seine Poetologie zu übertragen (Callot's Manier). Gemeint sind damit die Spiegelung von Erzählsituationen in Bild und Text, die Transposition von szenischen Konfigurationen, das Spiel mit Allusionen oder die Imitation von Bildeffekten wie Verräumlichung und Verzerrung (Anamorphose), durch die Hoffmann sein erzählerisches Spektrum erweitern und variieren konnte.¹¹

II.

In seinen *Ausführlichen Erklärungen der Hogarthischen Kupferstiche*, die Georg Christoph Lichtenberg seit 1785 in regelmäßiger Abfolge im Göttinger Taschenkalender veröffentlichte, findet sich auch eine knappe Besprechung von Hogarths legendärem Blatt *Der Mitternachts-Club gemeiniglich die Punsch-Gesellschaft* (orig. *A Midnight Modern Conversation*) von 1732 (s. Abb. 1). Lichtenberg macht gleich zu Beginn darauf aufmerksam, dass »das vortreffliche Blatt [...] wohl dasjenige unter Hogarths Werken [sei], das am meisten in Deutschland bekannt

9 Vgl. Olaf Schmidt, »Callots fantastisch karikierte Blätter«, S. 108.

10 Vgl. Stephan Reher, *Leuchtende Finsternis. Erzählen in Callots Manier*, Köln, Weimar und Wien 1997, S. 60.

11 Vgl. Hartmut Steinecke, *Der goldne Topf. Gattung – Struktur – Aspekte der Deutung*, in: E.T.A. Hoffmann. *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, S. 745–796, S. 775; Claudia Stockinger: *Die Manier Callots*, in: Hoffmann. *Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Detlef Kremer Berlin und New York 2009, S. 89–91, S. 90f.; vgl. Olaf Schmidt, »Callots fantastisch karikierte Blätter«, S. 168.



Abb. 1: William Hogarth: *A Midnight Modern Conversation*, 1732

geworden ist«. ¹² Man erkenne die weite Verbreitung des Sticks bereits daran, dass er ohne zusätzliche Erklärung von fahrenden Schaustellern mit »den bekannten herumziehenden Wachfiguren« nachgestellt werden konnte. ¹³ Auch bestehe eine Qualität des Kupferstichs darin, dass »der Inhalt so sehr verständlich [sei]«. ¹⁴

Es bedarf in der Tat keiner größeren Fantasie, sich den desolaten Zustand einer bürgerlichen Abendgesellschaft nach einer durchzechten Nacht im Kaffeehaus zu vergegenwärtigen. ¹⁵ Bereits die Standuhr verweist auf die aus den Fugen

12 Lichtenbergs Hogarth. Die Kalender-Erklärungen von Georg Christoph Lichtenberg mit den Nachstichen von Ernst Ludwig Riepenhausen zu den Kupferstich-Tafeln von William Hogarth, hg. von Wolfgang Promies, München 1999, S. 89f.

13 Ebd. Im Covent Garden-Theater wurde 1742 sogar ein nach der *Midnight Modern Conversation* verfasstes Theaterstück aufgeführt, das im *Gentlemen's Magazine* Nr. 53 (1), S. 171 besprochen wurde. Vgl. Vic Gatrell, *The First Bohemians: Life and Art in London's Golden Age*, London 2013, S. 249.

14 Vgl. Wolfgang Promies, Lichtenbergs Hogarth, S. 89.

15 Vgl. Ronald Paulson, *Hogarth's Graphic Works*, New Haven 1970, Bd. 1, Catalogue Number 128, S. 151 f.; Thomas Cook, *Hogarth Restored. The Whole Works of the Celebrated William Hogarth*, London 1808, S. 73.

geratene Ordnung. Während nämlich der Stundenzeiger halb vier Uhr morgens indiziert, verharrt der Minutenzeiger noch auf der ganzen Stunde. Davon, was die Stunde geschlagen hat, legen auch die stattliche Zahl geleerter Weinflaschen oder der überlaufende Nachttopf am rechten unteren Bildrand ein beredtes Zeugnis ab.

Die einzelnen Figuren erscheinen auf den ersten Blick Typisierungen von verschiedenen Zuständen des Alkoholexzesses. Hogarth selbst hatte in der nachträglich angefügten Bildunterschrift darauf verwiesen, dass sein Bild das Laster kritisiere, aber keine konkreten Personen zeige.¹⁶ Dies ist jedoch nicht ganz glaubhaft. Zu Beginn seiner Künstlerkarriere hatte sich Hogarth als Porträtmaler verdingt und Persönlichkeiten wie der vom Stuhl gefallene legendäre Preisboxer James Figg, der vom königlichen Hofmedicus Ranby mit Wein »kuriert« wird, waren für Londoner Betrachter des Kupferstiches leicht zu identifizieren. Als Londoner Original kann sicherlich der Geistliche mit dem Schöpflöffel in der Bildmitte angesehen werden. Porträtiert ist der weinselige Priester der Clare-Market-Gemeinde, John Henley, über den Hogarth sich bereits im Kupferstich *Orator Henley christening a child* (1729), einer satirischen Darstellung einer missglückten Taufe, lustig gemacht hatte.¹⁷ Alexander Pope hatte Henley in der *Dunciade* einen »Zany of the age«¹⁸ genannt. So kommt es nicht von ungefähr, dass er von Bacchus in Gestalt des Tabakhändlers John Harrison, der zu einem seiner berühmtesten Trinklieder anhebt¹⁹, symbolisch mit einer zweiten Perücke zum König des Zechgelages gekrönt wird. Neben Harrison sitzt der verschlagen dreinblickende Anwalt und Kneipencicero Kettelby, der wegen seines aufbrausenden und jähzornigen Charakters im nüchternen Zustand kaum ansprechbar war. Offenbar ergreift ein recht elend aussehender Mann, der – wie Lichtenberg spekuliert – wohl »ein Poetaster, Criticaster, Zollbediente[r] oder Spitzbu[b]« ist, die Gelegenheit, ihm ein Anliegen vorzutragen.²⁰ Als letzte identifizierbare Figur ist noch der mürrisch blickende, gehörlose Buchbinder und Kneipenbesitzer Chandler mit dem auffälligen Turban, einer Nachtmütze, zu nennen.²¹ Er blickt den Betrachter mit halbgeschlossenen Augen an. An seinem Finger trägt er wie Henley einen Korkenzieher, der auch als

16 Dort heißt es: »Think not to find one meant resemblance here;/ We lash the vices, but the persons spare.«, ebd., S. 71.

17 Ronald Paulson, *Hogarth's Graphic Works*, S. 151 f.

18 Thomas Clerk: *The Works of William Hogarth, including the Analysis of Beauty elucidated by descriptions, critical, moral, and historical; founded on the most Approved Authorities, to which is prefixed some account of his life*, London 1837, S. 154.

19 Vgl. *The Gentlemen's Magazine and Historical Chronicle* Nr. 59, (1786), Bd. I, S. 300; Hogarth stellte für Harrison auch Tabakwerbung her.

20 Wolfgang Promies, *Lichtenbergs Hogarth*, S. 91.

21 Zu Chandler: Vic Gatrell, *The First Bohemians: Life and Art in London's Golden Age*, 278; Mit Chandler arbeitete Hogarth bei Buchillustrationen zusammen.

Pfeifenstopfer benutzt werden kann und ein Sinnbild für alle Laster ist, denen sich die Punschgesellschaft hingibt. Unklar ist hingegen, um wen es sich beim Juristen und Politiker am rechten Bildrand, der sich versehentlich statt einer Pfeife seine Armkrause anzündet, handelt. Dargestellt ist ein in doppelter Wortbedeutung zu interpretierender »kurzsichtiger« Politiker, der viel später noch einmal im Stich *The Politician* (ca. 1750) zu sehen ist, wo er in die Lektüre vertieft versehentlich seinen Hut mit einer Kerze versengt.²²

Man wird jedoch der komplexen Ikonografie von Hogarths Kupferstich nicht gerecht, wollte man ihn ausschließlich auf seine satirische Kritik an den Trinkgelagen der Londoner Bourgeoisie zurückführen. Hogarths kunsthistorische Bedeutung zeigt sich gerade in seinem ästhetischen Experimentieren und dem Spiel mit den Bildzitat, den sogenannten »borrowings«.²³ So basiert auch das Bildkonzept der *Punschgesellschaft* auf Vorbildern dreier verschiedener ikonografischer Traditionen. Zunächst wären hier motivgeschichtlich die Darstellungen von olympischen Festen (meist als Hochzeit von Peleus und Thetis oder von Cupido und Psyche), Bacchanalen und Triumphzügen von Dionysos und Silenos in der barocken Historienmalerei zu nennen. Hogarth wollte sich explizit von einer solchen auf dem Londoner Kunstmarkt stark nachgefragten und akademisch propagierten Malerei distanzieren. Deshalb suchte er seine »borrowings« für die *Punschgesellschaft* nicht in der Historienmalerei, sondern in der damals schon aus der Mode gekommenen flämischen und niederländischen Genremalerei.

Vor-Bilder für das niedere Sujet einer bürgerlichen Trinkgesellschaft fand er dabei vor allem in Werken des Höllenbreughels (*Bauernhochzeit*, 1630), Jan Steens (*Wie die Alten sangen, so zwitschern es die Jungen*, 1665) oder üppigen Trunkenheitsdarstellungen wie Jakob Jordaens *Fest des Bohnenkönigs* (1640) (Abb. 2)²⁴, das in der *Modern Midnight Conversation* (Abb. 3) über das Borrowing des (neben Henley sitzenden) vomitierenden Zechgenossen zitiert wird.

Im Vergleich zu den Niederländern, denen er vorwarf, jedes ernste Thema auf eine Banalität zu reduzieren, blieb Hogarth in seiner Anfangszeit als selbstständiger Künstler jedoch in der Komposition seiner Bilder zurückhaltender. Dies lag auch daran, dass er sich trotz der niederen Sujets in seiner Ästhetik eher auf die französische Rokokomalerei als auf die Niederländer bezog. So gesehen ist es verständlich, dass sich die konkrete Figurenkonstellation der *Midnight Modern*

22 Die Figur liest politisch konträre Zeitungen, nämlich das Regierungsblatt »London Journal«, aber auch den oppositionellen »The Craftsman«. Vgl. Ronald Paulson, *Hogarth's Graphic Works*, S. 152.

23 Vgl. Frederick Antal, *Hogarth und seine Stellung in der europäischen Kunst*, Dresden 1966, S. 170.

24 Ebd., S. 180; Hogarth kannte das Gemälde wohl als Nachstich von Paulus Pontius (um 1650).



Abb. 2 (groß): Jakob Jordaens Das Fest des Bohnenkönigs, 1640;
 Abb. 3 (links oben) Ausschnitt Hogarth: Modern Midnight Conversation, 1732;
 Abb. 4 (links unten) Ausschnitt: Jordaens: Fest des Bohnenkönigs, 1640



Abb. 5: Aegidius Sadeler nach Jacopo Tintoretto: Das letzte Abendmahl, 1604
 (Gemälde von 1556–58)

Conversation wohl auf eine dritte Bildtradition zurückführen lässt: die Hochzeit zu Kanaa- und Abendmahlszenen des italienischen Manierismus und der Spätrenaissance.

Anzuführen wären hier Bildkonzepte wie Da Vincis *Abendmahl* (1498) oder Veroneses *Hochzeit zu Kanaa*, die für seinen späten Stich *An Election entertainment* (1755) nachweislich als Vorbilder dienten.²⁵ Wegen seiner legendären Figurendynamik und Zitate wie dem umgefallenen Stuhl kann auch Jacopo Tintoretts Ölgemälde *Das letzte Abendmahl* (1556–58) aus der Kirche San Trovaso in Venedig angeführt werden. Hogarth kannte das Bild wohl durch den weit verbreiteten Kupferstich von Aegidius Sadeler (1604) (Abb. 5).²⁶

Der Rekurs auf diese Bildtraditionen erweitert das Verständnis für die Komposition der *Punschgesellschaft*. So wird beim Blick auf die Figurenkonstellation deutlich, dass in Hogarths Bild die zentrale Position nicht von einer Christusfigur, sondern ironischerweise von der übergroßen Bowlenschüssel eingenommen wird.²⁷ Um diese gruppiert sich dann das zwielichtige Trio Henley, Harrison und Kettelby. Das Spiel mit der Tradition setzt sich auch bei der Darstellung des vom Stuhl gefallenen Preisboxers fort, dessen Pose offenbar ein Zitat aus Domenichinos *Der Weg zum Kalvarienberg* (1610) ist. Hogarth lässt ihn auf Weinflaschen und Zitronen als Zutaten des Punsch zeigen. Damit weist er auf die Ursache für den Sturz hin; gleichzeitig zitiert Hogarth aber auch die Barocksymbolik, wie sie zum Beispiel in Steens *Wie die Alten sungen* betitelter berühmter Darstellung einer Taufgesellschaft manifest wird. Ähnlich wie die alte Frau in Steens Bild lässt Hogarth mit dem Boxer eine Figur auf eine halbgeschälte Zitrone verweisen. Zitronen sind in der Ikonografie des Barocks einerseits ein Symbol der Mäßigung, andererseits standen sie wegen des Widerspruchs von äußerem Anschein und saurem Inhalt auch für Vergänglichkeit und dadurch – als Attribut des Christuskindes – für die Überwindung der Zeitlichkeit in der Auferstehung.

Die Überblendung und Überlagerung von verschiedenen Bildtraditionen und Symbolen, die sich nicht mehr voneinander separieren lassen, sind der Kern von Hogarths »borrowing«-Ästhetik. Man könnte sagen, dass Hogarth seinen künstlerischen Anspruch auch dadurch akzentuierte, dass er durch die Borrowings immer auch den Konstruktionscharakter seiner Bilder erkennbar machte. Spätestens seit Beginn der 1730er Jahre verfolgte er damit das Ziel, seine Dar-

25 Werner Busch, *Great wits jump*. Laurence Sterne und die bildende Kunst. Paderborn 2011, S. 130–136.

26 Zu Hogarth und Da Vinci: Edgar Wind, »Borrowed Attitudes« in Reynolds and Hogarth, in: *Journal of the Warburg Institute*, 2 (1938), H. 2, S. 182–185.

27 Zur Bowlenschüssel: Karen Harvey, *Ritual Encounters: Punch Parties and Masculinity in the Eighteenth Century*, in: *Past & Present* 214 (2012), H. 1, S. 165–203, S. 184 f.

stellungen von sogenannten niederen Sujets auf dem Kunstmarkt zu etablieren, sodass sie zu ähnlichen Preisen gehandelt werden konnten wie die Werke der gefragten barocken Historienmalerei. Vor allem gegen die Übersättigung durch Nachahmungen, Kopien und Fälschungen mit den immer gleichen nichtssagenden Darstellungen des Hl. Andreas, von Apoll und Marsyas oder des Raubes der Europa zog Hogarth in den Kampf. In einem Eintrittsbillet zu einer Auktion seiner Gemälde, die Hogarth mit *The Battle of the pictures* (1745) überschrieb, lässt er seine Werke gegen die Festlandskunst antreten. Während Hogarths Bilder in der erdnahen Region noch von den Alten Meistern aufgeschlitzt werden, behaupten sich in der Himmelsregion die Orgienszene aus dem *Rake's Progress* (Plate III) und die *Midnight Modern Conversation* gegenüber der Konkurrenz vom europäischen Festland. Werner Busch hat darauf hingewiesen, dass Hogarth mit dem Sieg der *Punschgesellschaft* über den barocken Bacchantenzug auch einen Paradigmenwechsel inszenierte. Während Figuren wie der sich mühsam auf dem Esel haltende Silenos des Historienbildes immerwährende Sinnesfreude und Rauschhaftigkeit repräsentierten, seien Hogarths Figuren nicht auf Zeitlosigkeit angelegt, sondern lebten wie die Zecher der *Midnight Modern Conversation* im Hier und Jetzt. Eben darin zeige sich der Bruch mit der traditionellen Bildsprache, die zwar in ihrer Qualität gewürdigt wurde, aber nur noch als Zitat rezipierbar war, weil sie ihre Verbindlichkeit im Hinblick auf ihr ikonografisches Inventar verloren hat. Mythologie und Religion als Instanzen der Sinnggebung werden durch Individualisierung und Subjektivität (auch in der Rezeption), realistische Ambiguität und einen (in Hogarths späterem Schaffen erodierenden) pädagogischen Anspruch, die Menschen mit Hilfe von Kunst zu moralisieren, substituiert.²⁸

III.

Die Faszination, die Hogarth gerade im Deutschland des 18. und 19. Jahrhunderts ausübte, lässt sich leicht erklären. Vor allem mit den Transfers niederer Sujets auf bürgerliche Kontexte brachen Hogarths Kupferstiche ein Tabu, mit dem die Genrebilder des niederländischen Goldenen Zeitalters noch behaftet waren. Denn diese mussten im Gegensatz zu Hogarths Darstellungen noch im Bäuerlichen oder in den städtischen Unterschichten angesiedelt sein, um eine klare

28 Werner Busch: Die Hogarth-Rezeption im 18. Jahrhundert und der heutige Forschungsstand, in: *Marriage a-la-mode: Hogarth und seine deutschen Bewunderer*, hg. von Martina Dillmann und Claude Keisch, Berlin 1998, S. 70; ders.: *Lektüreprobleme bei Hogarth: Zur Mehrdeutigkeit realistischer Kunst*, in: *Hogarth in Context: Ten Essays and a Bibliography*, hg. von Joachim Möller, Marburg 1996, S. 17–35, S. 35.



Abb. 6: Punschterrine (Porzellan), Meissen 1750–1760, Sammlung des Rijksmuseums Amsterdam

Abgrenzung zu den Milieus ihrer Auftraggeber zu schaffen.²⁹ Im 18. Jahrhundert hatte das Bürgertum jedoch an Selbstbewusstsein gewonnen und die offene Auseinandersetzung mit den eigenen gesellschaftlichen Positionierungen bildete sich nicht nur im aufkommenden bürgerlichen Trauerspiel, sondern auch in der Zuwendung zu einer an den sozialen Realitäten des Bürgerlichen geschulten bildenden Kunst ab. An die Wände der Bürgerstuben hängte man die als zu explizit empfundenen Drucke Hogarths dennoch nicht. Gesellschaftsbilder wie die *Punschgesellschaft* fanden aber über den Umweg der Porzellanmalerei doch noch Eingang in die bürgerlichen Salons. Schon zu Hogarths Lebzeiten und dann bis weit ins 19. Jahrhundert hinein hatten die Manufaktur in Meissen (vgl. Abb. 6) wie auch deren Konkurrenten in Berlin, Breslau oder Frankfurt-Hoechst prunkvolle Punschterrinen im Programm, auf denen die *Midnight Modern Conversation* und weitere bekannte Stiche Hogarths, meist von einer Zitrone oder einem Bacchus als Deckelfigur gekrönt, abgebildet waren.³⁰

Es wäre jedoch falsch, anzunehmen, dass sich die Hogarth-Rezeption in Deutschland jenseits von Lichtenbergs *Erklärungen* nur auf die von diesem

29 Steen ist der erste, der sich bereits an das niedere Bürgertum heranwagt. Vgl. Frederick Antal, *Hogarth und seine Stellung in der europäischen Kunst*, S. 175.

30 Lars Tharp, *Hogarth's China: Hogarth's Paintings and Eighteenth-Century Ceramics*, London 1997.

erwähnten Jahrmarksfiguren oder Prunkterrinen beschränkte. Vielmehr lässt sich nachweisen, dass neben der weiten Verbreitung von Hogarths Kupferstichen spätestens mit der Übersetzung und Kommentierung seines Kunsttraktats *Analysis of Beauty* (1753) durch Lessings Cousin Christlob Mylius (1754) eine komplexe Auseinandersetzung mit dessen Ästhetik stattfand. Lange blieb in der Forschung unbemerkt, dass sie für die Entwicklung anticlassizistischer Kunstkonzepte eine bedeutende Rolle spielte. Dies trifft nicht zuletzt auf das Feld der Literatur zu, innerhalb dessen sich eine lange Traditionslinie der Hogarth-Rezeption von Lessing und Klopstock über Schiller und Herder bis in die Romantik dokumentieren lässt.³¹ Die Spannweite reichte dabei von Nacherzählungen Hogarthischer Bildserien³² zu »literarischem Pikturalismus« (Gillespie),³³ zum Beispiel in Form der literarischen Zitation von Hogarths *Rake in Bedlam* in Bonaventuras *Nachtwachen*, oder (angeblich) nach der Manier Hogarths verfasster erotischer Literatur.³⁴ Somit fügt sich Hoffmann in eine lange Tradition der Hogarth-Rezeption ein, wenn er eine Schlüsselszene seines legendären »Märchens« *Der goldne Topf* nach der *Midnight Modern Conversation* modelliert.³⁵

Das in der *Neunten Vigilie* geschilderte Ereignis beginnt mit einer alltäglichen Situation. Die Hauptfigur der Erzählung, der Student Anselmus,³⁶ wird von einem Freund, dem Konrektor Paulmann, an einem kühlen Oktobervormittag in der Nähe von dessen Haus in Dresdens Pirnaer Vorstadt angetroffen. Beide kommen ins Gespräch und Paulmann lädt den verstört wirkenden Anselmus, der noch ganz unter dem Eindruck seiner träumerischen Begegnung mit der verführerischen Schlange Serpentina steht, zu sich nach Hause ein. Dort gesellen sich Fränzchen und Veronika, die Töchter Paulmanns, zu den beiden. Veronika ist Anselmus bei einer Kahnfahrt begegnet und hat sich ihn verliebt. Sie träumt

31 Vgl. Jochen Bedenk, *Verwicklungen. William Hogarth und die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts* (Lessing, Herder, Schiller, Jean Paul), Würzburg 2004.

32 Vgl. Christoph Friedrich Bretzner, *Das Leben eines Lüderlichen: ein moralisch-satyrisches Gemälde nach Chodowiecki und Hogarth*, 3 Bde., Leipzig 1787. – Bretzner versuchte sich noch an weiteren Umsetzungen von Hogarths *Modern Moral Subjects*, z. B. auch an *Marriage à la mode*. Vgl. ders., *Liebe nach der Mode, oder, Der Eheprokurator: ein Lustspiel in fünf Akten*. Leipzig 1784.

33 Vgl.: Gerald Gillespie, *Night-Piece and Tail-Piece: Bonaventura's Relation to Hogarth*, in: *Arcadia* 8 (1973), H. 3, S. 284–295.

34 Vgl. Johann Christoph Kaffka (eigentl. Johann Christoph Engelmann), *Hogarth'sche Studien für Unerfahrene, Lüsterne und Kenner*. Aus dem Portefeuille eines Veteranen, Riga 1805.

35 Vgl. Linde Katritzky, *Punschgesellschaft und Gemüsemarkt in Lichtenbergs Hogarth-Kommentaren und bei E.T.A. Hoffmann 1987/155*, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 22 (1987), S. 155–171; Jörn Steigerwald, *Die fantastische Bildlichkeit der Stadt, Zur Begründung der literarischen Fantastik im Werk E.T.A. Hoffmanns*. Würzburg 2001, S. 305–307.

36 Am Anselmus-Tag, dem 21.4.1813, reiste Hoffmann aus Bamberg ab.

von sozialem Aufstieg und einer gemeinsamen Zukunft mit dem jungen Mann. Auch ein weiterer Freund, der schon etwas gesetztere Registrator Heerbrand, der eigene Heiratspläne mit Veronika hegt, ist zugegen. Während seines Aufenthalts im Hause Paulmann, der sich vom Vormittag bis tief in die Nacht erstreckt, gerät Anselmus gleich zweimal in prekäre Situationen, in denen er nicht mehr Herr seiner selbst ist. Einmal bildet ein zufälliger Blick in den Metallspiegel von Veronikas Nähkästchen, der zuvor von der Rauerin verzaubert wurde, den Auslöser für die plötzliche Wandlung.

Veronika schlich sich leise hinter ihn, legte die Hand auf seinen Arm und schaute fest an ihn schmiegend, ihm über die Schulter auch in den Spiegel. Da war es dem Anselmus, als beginne ein Kampf in seinem Innern – Gedanken – Bilder – blitzten hervor und vergingen wieder – der Archivarius Lindhorst – Serpentina – die grüne Schlange – endlich wurde es ruhiger und alles Verworrene fügte und gestaltete sich zum deutlichen Bewusstsein. Ihm wurde nun klar, dass er nur beständig an Veronika gedacht [...] (GT 295)³⁷

Anselmus' Entäußerung, die sich in der Überlagerung von Bildern und Gedanken manifestiert, wird bei diesem ersten Mal durch die Einrahmung im Spiegel, aus dem Anselmus und die »sich fest an ihn schmiegend[e]« Veronika als bürgerliches Paar blicken, vollständig gebändigt. Für seine Exaltiertheit macht er deshalb ausschließlich seine Liebe zu Veronika verantwortlich. Bald sind aber auch die letzten Zweifel beseitigt: »Ja, Ja! – es ist Veronika!«, rief er laut, aber indem er den Kopf umwandte, schaute er gerade in Veronikas blaue Augen hinein, in denen Liebe und Sehnsucht strahlten (GT 296).«

Diese bürgerliche Lösung erweist sich jedoch als trügerisch. Der Aufenthalt im Hause Paulmann zieht sich immer weiter in die Länge und die vermeintliche »Befreiung von den phantastischen Einbildungen« (GT 297) schlägt ein weiteres Mal in Wahn und Exzess um, als Anselmus mit Veronika und den beiden Freunden heftig einem aus »Arrak, Zitronen und Zucker« bestehenden Punsch zuspricht.

Aber sowie dem Studenten Anselmus der Geist des Getränks zu Kopfe stieg, kamen auch alle Bilder des Wunderbaren, Seltsamen, was er in kurzer Zeit erlebt, wieder zurück. – Er sah den Archivarius Lindhorst in seinem

37 Vgl. Hartmut Steinecke, Stellen-Kommentar, in: Hoffmann, Sämtliche Werke in sechs Bänden, Bd. 2.1., hg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht, Frankfurt a. M. 1993, S. 607. Im Folgenden zitiert: GT: E.T.A. Hoffmann, Der goldne Topf, in: ders., Sämtliche Werke in sechs Bänden, Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814, Bd. 2.1., hg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt a.M. 1993.

damastnen Schlafrock, der wie Phosphor erglänzte – er sah das azurblaue Zimmer, die goldnen Palmbäume, ja, es wurde ihm wieder so zumute, als müsse er doch an die Serpentina glauben – es brauste, es gärte in seinem Inneren. (GT 297)

Anselmus vermag es seiner inneren Unruhe nicht mehr zu entfliehen. Die Rettung in Form eines Rückzugs in die bürgerliche Identität scheitert, weil ihn der »Wahnsinn des innern Entsetzens« (GT 297) erfasst und die spießige Fassade einstürzt. Jochen Schmidt hat darauf verwiesen, dass im Übergang zwischen bürgerlicher und künstlerischer Sphäre für einen Augenblick erkennbar wird, dass Veronika und Serpentina Spiegelungen derselben Person seien. Doch Leben und Poesie können sich nicht dauerhaft die Waage halten.³⁸ Deswegen beginnt Anselmus einen dionysischen Abgesang auf das bürgerliche Leben, indem er als wahrer Romantiker die ganze Welt poetisiert. Nachdem er Gewissheit erlangt hat, dass es doch Serpentina ist, die er liebt, entdeckt er seinen fassungslosen Trinkbrüdern, dass sein Mentor, der Archivarius Lindhorst, eigentlich »ein Salamander« sei, der »den Garten des Geisterfürsten Phosphorus im Zorn verwüstete, weil ihm die grüne Schlange davongeflogen« (GT 298). Immer bunter und märchenhafter werden Anselmus' Visionen. Die Bilderflut lässt sich nicht mehr arretieren, sodass nach der durch den Punsch ausgelösten Überschreitung der Grenze zwischen Bürgertum und Künstlerexistenz eine zweite Transgression, nämlich die zwischen Fantasie und Wahn, erfolgt. Dieser Schritt trifft in der Punschgesellschaft nur auf wenig Widerstand. Heerbrand schließt sich Anselmus überraschenderweise sofort an. Lediglich Paulmann ruft noch zur Vernunft (»Herr Anselmus, [...] rappelt's Ihnen im Kopfe?« GT 298)). Doch Anselmus deklariert ihn kurzerhand zum »Schuhu, der die Toupets frisiert« (GT 298), und wenig später ist der Konrektor trotz Veronikas eindringlichen Bitten in die Welt des Wahnsinns entführt. In einem symbolischen Akt reißt sich Paulmann die bürgerliche Perücke vom Kopf (»[J]a ich bin auch toll – auch toll!«), worauf Heerbrand und Anselmus in satirischer Apotheose Gläser und Punscherrine an die Decke werfen und alles in Scherben zerspringt. Es erscheint nur konsequent, dass bei diesem grotesken finalen Akt, in dem sich alle drei – wenn auch bei Paulmann und Heerbrand nur für kurze Zeit – von der bürgerlichen Existenz lossagen, der Salamander in Lobpreisung und die Alte in Widersagung (»Vivat Salamander – pereat die Alte ...«, GT 299) angerufen werden.

38 vgl. Jochen Schmidt: Der goldne Topf. Ein Schlüsseltext romantischer Poetologie, in: E.T.A. Hoffmann, Romane und Erzählungen – Interpretationen, hg. von Günter Saße, Stuttgart 2004, S. 43–59, S. 56.



Abb. 7: Hogarth: Francis Matthew Schutz in His Bed, ca. 1755 (Ausschnitt)

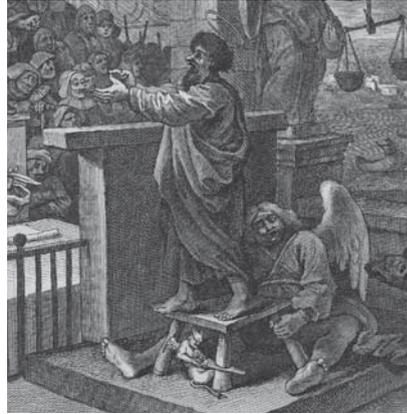


Abb. 8: Hogarth: Paul before Felix (burlesqued), 1751

IV.

Auf den ersten Blick scheinen diese Ausführungen nur entfernt etwas mit Hogarths *Midnight Modern Conversation* gemein zu haben. Dennoch gab es in der Literaturwissenschaft Versuche, nach direkten Referenzen der Punschszene auf Hogarths Stich zu suchen. Neben der generellen Thematik der »Punschgesellschaft«, einem aus Lichtenbergs *Erklärungen* übernommenen Neologismus, lag der Fokus dabei sowohl auf der Identifizierung von Figuren und Gegenständen aus Hogarths Bild, die von Hoffmann gewissermaßen auserzählt wurden, als auch auf der komplexeren Ebene einer Übernahme von kunsttheoretischen Kompositionsprinzipien. Unmittelbare Bezüge wurden im Hinblick auf die Genese des »Märchens« herausgestellt. So wurde der überquellende Nachttopf, das Gegenstück zum goldenen Topf, mit dem »mit Juwelen besetzten Nachttopf« gleichgesetzt, den Anselmus im ersten Entwurf der Novelle »als Mitgift seiner Hochzeit mitbekommen« sollte.³⁹ Ähnlichkeiten wurden auch auf der Figurenebene ausgemacht. Mit dem einschränkenden Verweis auf Lichtenbergs *Erklärungen* und die Variationen, die von Hoffmann vorgenommen wurden, wurde von Linde Katritzky der von Lichten-

39 Vgl. Brief an Kunz vom 19.8.1813, in: E.T.A. Hoffmann, Dichtungen und Schriften sowie Briefe und Tagebücher. Gesamtausgabe in fünfzehn Bänden. Briefe und Tagebücher II, Band XV, hg. von Walther Harich, Weimar 1924, S. 157. S. 57; Linde Katritzky, Punschgesellschaft und Gemüsemarkt in Lichtenbergs *Erklärungen* und bei E.T.A. Hoffmann 1987, S. 157.

berg als »lustiger Bruder« bezeichnete Kneipensänger John Harrison, der in der Bildmitte sein Weinglas schwenkt, als mögliches Vorbild für die Anselmus-Figur vorgeschlagen. Der wenig standesgemäß dem Alkohol frönende Konrektor Paulmann lasse sich mit dem Priester John Henley, der nach Lichtenbergs Schilderung »Majestät und Ernst mit Umständen gepaart habe, die völlig unvereinbar scheinen«, in Bezug setzen.⁴⁰ Auffällig seien Katritzky zufolge auch die Gemeinsamkeiten zwischen dem Registrator Heerbrand und dem Pfeife rauchenden Buchbinder Chandler mit seinem auffälligen Turban. In der Beschreibung Heerbrands am Tag nach dem Zechgelage heißt es vom Registrator, dass er sein »blaues Schnupftuch um den Kopf gewickelt [habe] und ganz melancholisch aus[sehe]« (GT 310).⁴¹

Auch wenn sich solche Überlegungen schwer verifizieren lassen, so entsprechen sie der Praxis Hoffmanns, der ganz wie Hogarth eine eigene Borrowing-Technik entwickelte. Sieht man nämlich von den Bezügen zwischen der *Punschgesellschaft* und dem *Goldnen Topf* ab, lassen sich unschwer weitere Beispiele finden, in denen Hoffmann sich eklektizistisch aus Hogarths Bildinventar bedient. So vergleicht er sich in einem Brief an seinen Freund Hippel wegen der Lautstärke der Nachbarn mit dem verzweifelten Musiker (»Musicien enragé«) aus Hogarths *Enraged Musician*, nach dem auch die auch im *Goldnen Topf* erwähnte Kreisler-Figur (GT 318) aus dem *Kater Murr* und der *Kreisleriana* modelliert wurde.⁴² Ein weiteres Beispiel findet sich in der Erzählung *Des Vettters Eckfenster*. Dort kommt dem Ich-Erzähler der subversive Gedanke, dass er gerne als das »kleine Teufelchen« aus dem Subskriptionsticket zu *Paul before Felix (burlesqued)*, das am Podest des Hl. Paulus sägt, Sabotageakte während des Marktgeschehens durchführen würde.⁴³ Die Suche nach Anspielungen und Motiven Hogarths in Hoffmanns Texten bleibt dennoch vor allem im Illustrativen verhaftet. Damit wird man jedoch der Bild-Text- bzw. Text-Bild-Poetologie Hoffmanns nicht gerecht. Denn zwischen der *Modern Midnight Conversation* und dem *Goldnen Topf* gibt es eine strukturelle Analogie, die sich aus der Schichtung von Bildtraditionen des italienischen und französischen Manierismus einerseits sowie dem niederländischen Barock andererseits als zentrales Kompositionsprinzip der beiden Werke ergibt.

40 Vgl. ebd.

41 Vgl. ebd. – Beim Turban Chandlers, der von Lichtenberg schlicht als »warme Mütze« deklariert ist, handelt es sich um eine Nachtmütze, die Hogarth auch in anderen Bildern wie dem Gemälde *Francis Matthew Schutz in His Bed* (Abb. 7) verwandte.

42 Vgl. Brief an Hippel vom 14. Mai 1804, in: E.T.A. Hoffmann, Briefe II, S. 201.

43 Zum Teufelchen: vgl. Jörn Steigerwald, Die fantastische Bildlichkeit der Stadt, S. 306 – Hoffmann kannte das Blatt, das nicht in Lichtenbergs Erläuterungen vorkommt, wohl von den populären Nachstichen Riepenhausens aus der Zeit um 1800.

Die Punschszene der *Neunten Vigilie* bildet einen Kulminationspunkt verschiedener Bild- und Wahrnehmungskonzepte, für die das gesamte »Märchen« ein Experimentierfeld darstellt. Schließlich treffen dort verschiedene Erzählstränge aufeinander. Konkret sind dies die jeweiligen Liebesgeschichten mit Veronika und Serpentina, die Geschichte von der Liebesmanipulation und der Herstellung des Zauberspiegels durch die Hexe und Veronika, die mythische Vorgeschichte Lindhorsts und seiner Familie sowie die Milieuschilderung des Lebens des Studenten Anselmus. Diese Erzählstränge sind jeweils mit bestimmten Problemfeldern der Wahrnehmung und der Poetologie verbunden.

Als erstes wäre dabei das Paradox anzuführen, dass Anselmus sein eigenes Sehen nicht mehr beglaubigen kann. Sein in der *Vierten Vigilie* formulierter Wunsch, sich »wie losgelöst von allem, was ihn an sein dürftiges Leben fesselte, nur im Anschauen der mannigfachen Bilder, die aus seinem Innern stiegen, [...] wiederzufinden« (GT 252), geht über die ganze Novelle bis zu seinem Eintauchen in die Welt von Atlantis, mit der sich seine Spur verliert, nicht in Erfüllung. Wie Nathanael im *Sandmann* vermag er es nicht, eine Unterscheidung zwischen imaginiertem und tatsächlichem, zwischen innerem und äußerem Sehen zu treffen, so sehr er sich auch darum bemüht. In der Punschszene wird dies drastisch vorgeführt, als die bürgerliche Rahmung des Wahrgenommenen durch die rauschhafte Wirkung des Punschens von Neuem obsolet wird und die fantastischen Bilder in Anselmus' Kopf wieder umherschwirren. Schon hier zeichnet sich ab, dass die Lösung nur in Ambiguität und Subjektivität, aber nicht mehr in der Rückkehr zu den tradierten Ordnungsmustern zu suchen ist.

Das zweite Problemfeld ergibt sich zwangsläufig aus diesem Paradox. Anselmus ist bei der Suche nach sich selbst auf andere angewiesen, die ihm die blinden Flecken seiner eigenen Wahrnehmung offenbaren und ihm erklären können, auf welchen Prämissen Wirklichkeitskonstitution basiert. Dies kann nur durch Figuren geschehen, die sowohl im Fantastischen als auch in der bürgerlichen Realität zu Hause sind und dennoch die Grenze zwischen beiden Welten im Blick haben. Im *Goldnen Topf* figurieren der Archivarius Lindhorst und die alte Rauerin als Agenten der Metamorphose zwischen Fantasiewelt und bürgerlicher Realität. In ihnen treffen sowohl zwei Lebensentwürfe als auch – wie zu zeigen sein wird – mit der Genremalerei sowie dem italienischen und französischen Manierismus zwei ästhetische Konzepte aufeinander, die sich innerhalb der komplexen Erzählstruktur des *Goldnen Topfes* so ineinander verschränken, dass sie kaum noch separierbar sind.⁴⁴

44 Vgl. Franz Fühmann, *Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann*, München 1984, 55 ff. – Zur Kritik an Fühmann: Gün-

Zuletzt wäre dann die Frage zu stellen, wie eine Poesie beschaffen sein müsste, die gewissermaßen als optisches Instrument das Sehen von Wirklichkeit ermöglicht, dienen soll. Wie könnte sie auch dann glaubhaft bleiben, wenn sie sich außerhalb des sinnlich Wahrnehmbaren bewegt und den Blick auf die inneren Dispositive des Subjekts richtet?

Geht man zunächst von den Fragen nach Wirklichkeitskonstitution und –wahrnehmung aus, so lässt sich Hoffmanns Poetologie auf die ästhetische Umsetzung eines Dualismus engführen, der einerseits durch die Rauerin und andererseits durch Lindhorst verkörpert wird. Die alte Rauerin figuriert hierbei als Repräsentantin einer ästhetischen Schule, die sich dem »Niedrigen«, im Gegensatz zum Erhabenen, zuwendet.⁴⁵ Ein Kennzeichen für dieses Niedrige ist das Umschlagen von Alltagssituationen ins Dunkle und Schreckliche, ein Vorgang, der sich immer auch an der Grenze des Lächerlichen bewegt. Im *Goldnen Topf* zeigt sich dies bereits in der Anfangsszene, als Anselmus am Himmelfahrtstag durch das unheilvolle »Schwarze Tor« rennt und mit dem slapstickhaften Umwerfen des Apfelkorbs seinen Sündenfall begeht (GT 229). Die daraufhin erschallenden Flüche der alten Rauerin (»Bald dein Fall ins Krystall«, GT 229) verhallen während des gesamten Märchens nicht mehr. Immer wenn die Rauerin Teil des Geschehens wird, umgibt sie denn auch die Aura des Unheimlichen. Besonders drastisch wird dies in der *Fünften Vigilie* vorgeführt, als sie von Veronika aufgesucht wird. In seiner Schilderung dieses Besuchs spielt Hoffmann mit den etablierten und klischeehaften Zeichen des Niedrig-Abgründigen. Schon bei ihrem Eintritt in Lieses Haus begegnet Veronika und ihrer Begleiterin »ein großer schwarzer Kater [...] mit hochgekrümmtem Rücken« (GT 264). Im weiteren Verlauf ist dann die Rede von »hässlichen ausgestopften Tieren« oder von »ekelhaften Fledermäusen mit verzerrten lachenden Menschengesichtern«. Die Rauerin selbst wird als »langes, hages, in schwarze Lumpen gehülltes Weib« mit »hervorragende[m] spitze[n] Kinn, knöcherne[r] Habichtsnase und zahnlose[m] Maul« (GT 264) beschrieben. Fast wörtlich dieselbe Beschreibung findet sich dann in der *Siebenten Vigilie*, in der die Rauerin einen Liebeszauber betreibt, um Veronika ihre Zukunft mit Anselmus zu sichern. Günter Oesterle hat dargelegt, dass Hoffmann bei der Erzählung der Geschehnisse während der »Äquinoktialnacht« die Absicht verfolgt, die erzählerischen Muster und das Konventionelle hinter der damals beliebten Schauerrealistik offenzulegen und vor allem das »Amalgam von materiellen Inte-

ter Oesterle, Arabeske, Schrift und Poesie in E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen »Der goldne Topf«, S. 193.

45 Seit Pseudo-Longin wird dem Hypsos (dem Erhabenen) der Bathos (das Niedrige) gegenübergestellt.

ressen und antiquiert Ästhetischem ironisch zu reflektieren.⁴⁶ Hoffmann geht es jedoch um mehr als nur um die Entlarvung der simplen Rezeptur konventioneller Schauergeschichten. Die ästhetische Auseinandersetzung mit dem Niedrigen, die über eine doppelte Erzählung desselben Geschehens inszeniert wird, zeigt vielmehr den Zusammenhang von Wahrnehmung und Pathologie auf. Der Alten gelingt es durch die schauerlichen Manipulationen Veronika vollständig ihrer Sinne zu berauben. Die Bilder verschwimmen, weil sich die Wahrnehmung mit Ängsten verbindet: »Nun fingen die sonderbaren Massen – waren es Blumen – Metalle – Kräuter – Tiere – man konnte es nicht unterscheiden, [...] an zu sieden und zu brausen« (GT 278), heißt es da zum Beispiel. Kein Wunder, dass Veronika unter »Kopfwirbel« (GT 278) leidet. Weil auch der Leser diesem Experiment der sich überlagernden Bilder nicht mehr folgen kann, spricht Hoffmann ihn direkt an und macht ihn zum Akteur in einer Reinszenierung der eben erst geschilderten Szene. In der narrativen Dopplung der beiden Erzählungen des Liebeszaubers führt Hoffmann eine zentrale Leistung des Poetischen vor, nämlich den Schrecken in eine Geschichte über den Schrecken umzuwandeln. Die erste Version beginnt Hoffmann deshalb mit dem Kaum-noch-Erzählbaren. Bereits mit dem »dumpfen dröhnenden Klang«, mit dem die Glocke des Kreuzturmes »eifl Uhr« schlägt, aber auch mit meteorologischen Vorboten des Weltuntergangs⁴⁷ zitiert die Szene Endzeitszenarien wie Jean Pauls legendäre *Rede des toten Christus* oder die Visionen Kreuzgangs in Bonaventuras *Nachtwachen*. Diese kennzeichnen sich dadurch, dass sie sich einer apokalyptischen Topik bedienen, aber die in der Rede über das Ende der Welt enthaltene Erlösungsbotschaft in einer nihilistischen Wendung ironisch aussparen.⁴⁸

Einem solchen Manierismus des Apokalyptischen, bei dem die Zurschaustellung der Zeichen des magischen Endzeitspektakels wichtiger ist als das Weltende selbst, steht dann die zweite Erzählung des Geschehens gegenüber. Sie stellt Hoffmanns Versuch dar, durch unmittelbare Ansprache eine Involviertheit des Lesers zu inszenieren, die diesem eine Möglichkeit zum Eingreifen in das erzählte Geschehen vorspielt. In seiner Reiteration der Geschichte wird der Leser zunächst zum Beobachter eines »tableau vivant«. Denn Hoffmann bezeichnet die Szene als »Rembrandtsche[s] oder Höllensbreughelsche[s] Gemälde« (GT 280). Damit legt er die ästhetischen Grundlagen der Hexengeschichte offen. Auf den

46 Günter Oesterle, *Der goldne Topf*, S. 192.

47 Vgl. GT 56 – Jean Pauls *Rede des toten Christus* eröffnet damit, dass ihn die »abrollenden Räder der Turmuhr, die eifl Uhr schlug, erweckt« haben. (Jean Paul, *Siebenkäs*, in: ders., *Sämtliche Werke*, I.2., hg. von Norbert Miller, Darmstadt 2000, 272)

48 Vgl. Jochen Bedenk, *Verwicklungen. William Hogarth und die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts* (Lessing, Herder, Schiller, Jean Paul), S. 19–31.

ersten Blick mag es vielleicht überraschen, dass Hoffmann sich zunächst auf Rembrandt bezieht, von dem es nur wenige und kaum bekannte Hexenbilder gibt. Hoffmann geht es hierbei jedoch weniger um konkrete Bilder als um einen Malstil, der sich durch bestimmte Merkmale wie Drastik, auch des Schrecklichen und Grotesken, Detailfülle und einen besonderen, oft als grotesk und grob empfundenen Realismus bei der Darstellung von Figuren auszeichnete. Damit schreibt er die Szene in ein ästhetisches Konzept ein, das auch für die Punschszene und die dieser als Bildvorlage zugrunde liegenden *Midnight Modern Conversation* maßgeblich war. Die Diskussion um die »dutch manner« lässt sich inhaltlich mit der Auseinandersetzung um die Schauerliteratur vergleichen, der Hoffmann ja das besondere Zurschaustellen von expliziter Schauertopik vorwirft.⁴⁹ So wie Hoffmann sich von der Schauerliteratur distanzierte, zu der ihm ja selbst als »Gespenster-Hoffmann« eine Nähe vorgeworfen wurde, weil er deren Konstruktionsmuster explizit machte, so hatte sich auch Hogarth von der niederländischen Genremalerei abgegrenzt, indem er deren Spezifika besonders deutlich herausstellte. Konkret ging es um die Auseinandersetzung mit seinen Kritikern über ein Ölgemälde, das Hogarth für die Kapelle der Anwaltskammer *Lincoln's Inn* gemalt hatte. Thema des Bildes war eine Episode aus der Apostelgeschichte, in der sich der Hl. Paulus vor dem römischen Statthalter Felix verantworten muss und dabei zentrale Positionen des christlichen Glaubens vertritt. Dem gut dotierten Auftragswerk, zu dem Hogarth auch eine Kupferstichversion anfertigte, wurde von einigen Londoner Kritikern eine Nähe zum Realismus der niederländischen Genremalerei mit ihren übervollen und detailverliebten Bildern vorgeworfen. Hogarth, der auch finanziell von solchen Auftragsgemälden abhängig war, veröffentlichte daraufhin das schon erwähnte satirische Subskriptionsblatt *Paul before Felix (burlesqued)*, in dem er die »dutch manner« auf übertriebene Weise darstellte, um die Unterschiede zu seinem Bild deutlich zu machen. Auffällig ist dabei, dass er in der Bildunterschrift der ersten Ausgabe des Blattes noch von einem Stich nach dem »true dutch taste« spricht. In der zweiten Ausgabe, die wegen des großen Erfolgs bald folgte, konkretisiert er dann sein Vorbild, indem er auf die »rediculous manner of Rembrant [sic]« verweist. Im Sinne des Untertitels dieses Stiches, der auch Hoffmann bekannt war und der in *Des Vettters Eckfenster* zitiert wird, ist die Nennung Rembrandts im *Goldnen Topf* zu verstehen.

Neben dieser generellen Zuordnung zur holländischen Genre-Malerei mit Rembrandt als Referenz hat auch die Nennung des Höllenbreughels in der *Sie-*

49 Vgl. dazu auch die Ausführungen zum niederländischen Stil im § 72 von Jean Pauls Vorschule der Ästhetik, in: ders.: Sämtliche Werke, Bd. I.5.5, hg. von Norbert Miller, Darmstadt 1987, S. 125; vgl. Günter Oesterle, *Der goldne Topf*, S. 192.



Abb. 9: Pieter Brueghel d. Ä.:
Jacobus bei Hermogenes, 1565
(Ausschnitt)

benten Vigilie eine besondere Berechtigung. In Hoffmanns Zeit waren vor allem dessen kleinformatige Höllenbilder, die man heute seinem Bruder Jan (Samtbrueghel) zuschreibt, weit verbreitet. Die Verbindung zur Malerfamilie Brueghel besitzt noch eine weitere Dimension. Denn die standardisierte bildliche Repräsentation von Hexen geht auf den Vater des Höllenbrueghels, Pieter Brueghel den Älteren, zurück.⁵⁰ Die Stiche *St. Jacobus bei Hermogenes* von 1565 (Abb. 9) sowie *Der Fall des magischen Hermogenes* aus dem selben Jahr zeichnen verantwortlich für die Stereotypisierung von Hexen als hässliche alte Frauen, die auf Besen reiten, sich mit einem schwarzem Kater und Meerkatzen umgeben und in einem Kessel magische Tränke brauen. Eine solche ikonographische Verbindlichkeit hatte es vor Breughel nicht gegeben. Hexendarstellungen waren recht diffus. Am ehesten wurden sie in der Tradition von Zirze und Medea als jüngere griechische Göttinnen dargestellt.⁵¹ Hoffmann zitiert somit in allen Szenen der Rauerin die Brueghels.

Die explizite Zuordnung einer erzählten Szene zu einer Maltradition hat neben dem intertextuellen Spiel im *Goldnen Topf* auch rezeptionsästhetische

50 Vgl. Sigrid Schade: Kunsthexen – Hexenkünste: Hexen in der bildenden Kunst vom 16. bis 20. Jahrhundert, in: Hexenwelten: Magie und Imagination vom 16.–20. Jahrhundert, hg. von Richard van Dülmen, Frankfurt a.M. 1987, S. 171–218.

51 Im 18. und frühen 19. Jahrhundert waren die Hexendarstellungen David Teniers des jüngeren in den Nachstichen von Jacques Aliamet weit verbreitet.

Gründe. Denn der Leser wird vom Ausgeliefertsein an das Unheimliche der ersten Erzählung befreit, indem ihm durch Wiederholung und Verbildlichung die Möglichkeit eröffnet wird, das Geschehen zu reflektieren und eine Distanz zum Dargestellten herzustellen. Es ist deshalb nur konsequent, dass die gesamte Schauer-szene in »dichtem Qualm« (GT 281) verschwindet, sobald die ausdrücklich der Aufklärung verpflichtete, aber eher als Vorwurf formulierte Frage »[W]as treibt ihr da!« an Veronika und die Rauerin gerichtet wird.

Hoffmann wie auch Hogarth misstrauen letztlich der niederländischen Tradition. Schließlich basiert sie ja bei den Genrebildern auch auf einer moralischen Überhöhung des Bürgertums über die niederen Schichten. So wird denn nicht nur bei Hogarth, sondern auch bei Hoffmann dem Programm des »Niedrigen« eine Ästhetik des Schönen gegenübergestellt und in einen inneren Zusammenhang gebracht. Man könnte auch sagen, der burleske »kupferne Kessel« (GT 265) der Rauerin findet sein Pendant im manieristischen goldenen Topf. Als Repräsentanten dieser Ästhetik des Schönen figurieren Lindhorst und seine Töchter.

Die zentrale Figur dieses ästhetischen Programms bildet die goldgrüne Schlange Serpentina, die Anselmus zusammen mit ihren beiden Schwestern bereits bei der ersten Begegnung kurz nach dem Apfelfall in ihren Bann zieht: »Er erblickte drei in grünem Gold erglänzende Schlänglein, die sich um die Zweige gewickelt hatten und die Köpfchen der Abendsonne entgegenstreckten« (GT 234). Wieder lassen sich die Bilder nicht arretieren. »[U]nd wie sie sich so schnell rührten, da war es, als streue der Holunderbusch tausend funkelnde Smaragde durch seine Blätter« (GT 234). Ein naturwissenschaftlicher Erklärungsversuch, der die Lichtreflexionen der Abendsonne (GT 234) für das Schauspiel verantwortlich macht, wird von Anselmus selbst aufgegeben. Wie bereits angeführt, wurde die Serpentina mit der »figura serpentinata«, der Schlangenlinie, in Verbindung gebracht, die in den Kunsttraktaten des Manierismus (Giovanni Paolo Lomazzo) eine zentrale Rolle spielte.

In der zweiten Hälfte des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts rückte sie gerade in Deutschland wieder ins Blickfeld der ästhetischen Debatte, weil William Hogarth sie in seiner ästhetischen Schrift *Analysis of Beauty* (1753; Abb. 10) in ein komplexes System aus Wahrnehmungsexperimenten, kunsterzieherischer Schulung und Wirkungsästhetik eingebunden hatte. Für das Verständnis des *Goldnen Topfes* ist dabei von Bedeutung, dass Hogarth die Schlangenlinie nicht allein als Konstruktionsprinzip oder als Instrument zur Perspektivierung, sondern vor allem als Grundelement einer umfassenden Liniensemiologie verwandt hatte, mit deren Hilfe sich Wirklichkeit re- und defigurieren lässt. Gerhard von Graevenitz hat auf den universalen Anspruch von Hogarths Ästhetik hingewiesen und sie eine »rhetorisch totalisierte Objektivation der Linienperspektive

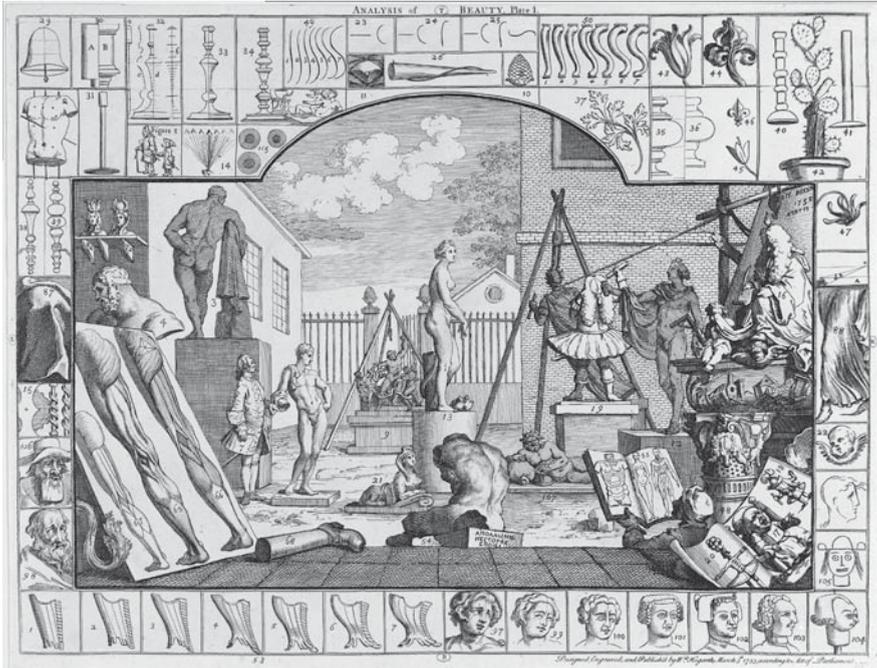


Abb. 10: William Hogarth: Analysis of Beauty (Plate 1), 1753

genannt.⁵² Den Ausgangspunkt bildet dabei der Gedanke, dass sich Bilder – seien es Kunstwerke oder Bilder, die wir uns von der Welt machen – besser ins »geistige Auge« (»mind's eye«) überführen lassen, wenn wir sie in ihre Bestandteile, in einzelne Linien, »zergliedern« und sie dann von unserer Einbildungskraft wieder zusammensetzen lassen.⁵³ Der »figura serpentinata« komme deswegen eine besondere Bedeutung zu, weil sie dem Auge bereits dadurch ein sinnliches Vergnügen (»wanton kind of chace«) bereite, dass es ihrer Verwicklung (»intricacy«⁵⁴) folgen wolle.

Bekanntermaßen experimentiert Hoffmann – auch synästhetisch – im *Goldnen Topf* mit der Schlangenlinie als Prinzip von De- und Refiguration. Zu nennen wären

- 52 Gerhard von Graevenitz, *Das Ornament des Blicks. Über die Grundlagen des neuzeitlichen Sehens, die Poetik der Arabeske und Goethes »West-östlichen Divan«*, Stuttgart und Weimar 1994, S. 38.
- 53 Jochen Bedenk, *Verwicklungen. William Hogarth und die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts* (Lessing, Herder, Schiller, Jean Paul), S. 37 f.
- 54 William Hogarth, *Analysis of Beauty*, hg. und mit einer Einleitung versehen von Ronald Paulson, New Haven und London 1997, S. 32 ff. (Kürzel *AoB*)

Wellen- und Schlangenformen, die an verschiedenen Stellen zum Beispiel im Flattern eines Frauenkleides, in den Wellen der Elbe (vgl. *GT* 238), in den flackernden Flammen des Feuerwerks (ebd.) oder auch in den Spiegelungen des goldenen Topfes selbst zu finden sind (vgl. *GT* 271). Daneben gibt es auch den Versuch, die Wellenbewegung onomatopoetisch einzufangen (»Zwischendurch – zwischen-ein – zwischen Zweigen [...]« *GT* 233) und sie zudem über die Glockenform, die nach Hogarths Theorie aus zwei idealen Schlangenlinien besteht, in einem »Dreiklang der Kristallglocke« (*GT* 234) hörbar zu machen.⁵⁵

Ihren Kulminationspunkt erlebt die »figura serpentinata« jedoch in der Metamorphose der »grünen Schlange« in das »herrliche Mädchen« (*GT* 287). Auch hier dürfte Hoffmann sich auf Hogarth stützen, denn die Transformationsprozesse von der Konkretisierung zur Abstraktion und umgekehrt werden sehr anschaulich in der ersten Erläuterungstafel zur *Analysis of Beauty* (Abb. 10) dargestellt. Dort ist ein Skulpturenhof zu sehen, in dessen Mitte die *Venus de Medici* (Fig. 13) abgebildet ist. Zu Füßen der Venus befindet sich ein Holzpfehl, um den sich eine Schlange windet; diese Windung wiederum wird im leicht gedrehten Kontrapost der Statue aufgenommen. Die in der *Analysis of Beauty* vorgeführte Potenzierung der Linie zur Figur, die von Hogarth als ästhetisches Phänomen, das einer realistischen Darstellung verpflichtet ist, beschrieben wird, vollzieht auch Anselmus. Allerdings ist es wichtig zu betonen, dass aus Hogarths »mind's eye« bei Hoffmann die Überfülle der Fantasie geworden ist. Sie ist von »Glauben« und »Liebe« (*GT* 286) getragen und vermag es mittels der Poesie, die Schlange in eine junge Frau und die junge Frau in eine Schlange zu verwandeln.

Für die Poetologie des »Märchens« lassen sich zunächst zwei Schlüsse ziehen. Zum Ersten führt Hoffmann anhand der im Zeichen des Kupferkessels stehenden Geschichte von Veronika und der alten Rauerin vor Augen, dass die Separierung von Wahrnehmung und Pathologie, von inneren und äußeren Bildern, nicht möglich ist. Dies macht ein Erzählen notwendig, das anders ist als die – von Hoffmann als verkappte Formen des Konventionellen und Bürgerlichen entlarvten – manipulativen Strategien drastischer Realistik. Zum Zweiten führt Hoffmann die Konstruktion von Wirklichkeit aus dem Zusammenwirken von Liniensemiologie und Einbildungskraft exemplarisch vor Augen. Ihr liegt die für die Romantik elementare Einsicht zugrunde, dass Wirklichkeit nicht vom Konstruktionsakt, der Wirklichkeit hervorbringt, unterschieden werden kann und das Poetische und Fantastische in die Wahrnehmung der Welt einzukalkulieren sind.

55 Das sich zugewandte Idealpaar der Tanzgesellschaft aus Plate 2 (Abb. 14) wird von Hogarth in der Abstraktion auf die Glockenform zurückgeführt. – Zur Synästhesie: vgl. Günter Oesterle, Arabeske, Schrift und Poesie in E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen »Der goldne Topf«, S. 85.

Auf dieser Basis lässt sich nun der dritte Problemkomplex des poetologischen Programms identifizieren, der ins Zentrum der im *Goldnen Topf* angestellten Überlegungen führt, nämlich Hoffmanns Versuch, neue Repräsentationen von Wirklichkeit in der Literatur zu begründen. Dieser steht jedoch unter dem Vorzeichen des Aufschubs, denn zunächst wird Anselmus der Eintritt ins Haus Lindhorsts und somit in den Experimentierraum der Poesie verwehrt. Die Klingelschnur wandelt sich in deutlicher Anspielung auf die Laokoon-Gruppe »zur weißen durchsichtigen Riesenschlange, die [ihn] umw[endet]«, und »fester und fester ihr Gewinde schnürend, zusammen[drückt], dass die mürben zermalmt Glieder knackend zerbröckel[n]« (GT 244). Erst beim zweiten Mal gelingt ihm mit Hilfe von Likör das Entrée in den Bildungsprozess zum romantischen Dichter. Im Haus Lindhorsts beginnt er seine Kopistentätigkeit damit, dass er sich von seiner bislang praktizierten »englischen Kursivschrift«, der die »Ründe in den Zügen« (GT 273) fehlt⁵⁶, distanziert. Dies erleichtert ihm die Abschrift eines »arabischen Manuskripts« (GT 273), in dem sich Bildhaftigkeit und Skripturalität verbinden. Damit folgt er jedoch nicht einer Norm oder einem Zwang, wie dies Kittler mit seinem Verweis auf die »schlichten Schulprogramme« der Pöhlmann'schen Schreibschule nahegelegt hat, die mit kuriosen pädagogischen Vorschlägen Hogarths korrespondieren, nach denen man Mädchen zu einer der Schönheitslinie entsprechenden Kinnhaltung anleiten könne, indem man ihre Haarzöpfe am Kragen festnäht.⁵⁷ Vielmehr ist es Anselmus' »wahre Passion, mit mühsamem kalligraphischen Aufwande abzuschreiben« (GT 243) und sich auf die Suche nach »Bhagovotgitas Meister[n]« (GT 285), einer von den Romantikern im arabischen oder indischen Kulturraum vermuteten Ur-Bilderschrift, zu begeben. Mit deren Hilfe soll die Welt (wieder) lesbar, aber auch erzählbar werden.⁵⁸ Exemplarisch für diesen auch von den Frühromantikern verfolgten Ansatz ist der für Hoffmanns Denken ausgesprochen einflussreiche Gotthilf Heinrich Schubert, der in seiner *Nachtseite der Naturwissenschaft* (1808) folgende Vision skizziert:

56 Vgl. dazu auch Friedrich Schiller, *Kallias*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. V, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, München 1960, S. 424.

57 Vgl. Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800–1900*, München 1985, S. 101 ff. – Zur Kritik an Kittler: Günter Oesterle, *Arabeske, Schrift und Poesie in E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen »Der goldne Topf«*, S. 73.

58 Von der verlorenen Lesbarkeit der Welt spricht dann der Geisterfürst. Dem Salamander prophezeit er eine Auferstehung nach einer »unglücklichen Zeit, wenn die Sprache der Natur dem entarteten Geschlecht der Menschen nicht mehr verständlich sein wird« (GT 290). In Novalis' *Lehrlingen zu Sais* ist von einer Chifferschrift der Natur, dem »ächten Sanskrit«, die Rede. Vgl. Novalis, *Lehrlinge zu Sais*, in: ders., *Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe*, Bd. 1, hg. von Richard Samuel, München und Wien 1978, S. 233.; vgl. Kittler (1988), S. 114.

Hierauf sehen wir uns, jenseit der Kluft vieler Jahrtausende, nahe am Pol, in dem Wunderlande Atlantis, wo die Gluth der noch jugendlichen Erde, einen beständigen Frühling, und dort wo jezt das Land von beständigen Eise starrt, hohe Palmenwälder erzeugt. Es wohnt hier mit den Thieren des Südens, jenes der Erde geweihte Urvolk, welches, einen Theil des Jahres nur von dem Licht der Gestirne gesehen, der Sonne vergeblich entgegen harrt. Noch in der ersten heiligen Harmonie mit der Natur, ohne eignen Willen, erfüllt von dem göttlichen Instinkt der Weissagung und Dichtkunst, sehen wir unser noch junges Geschlecht, unter dem Scepter des Uranus froh.⁵⁹

Die aus »Atlantis« stammende Urschrift, deren »seltsam verschlungen[e] Zeichen« mit ihren »vielen Pünktchen, Strich[en], Züg[en] und Schnörke[ln] [...] bald Pflanzen, bald Moose, bald Tiergestalten darzustellen schienen« (GT 286), wurde bildtheoretisch mit der Arabeske in Verbindung gebracht. Deren poetologische Bedeutung ist inzwischen gut erforscht.⁶⁰ Die Möglichkeiten der Arabeske zeigen sich in dem Moment, als Anselmus »aus seinem Innersten heraus« (GT 287) damit beginnt, die arabischen Zeichen in Fantasie zu übersetzen. Dabei transformiert sich Skripturalität in Oralität. Das Entziffern der arabischen Urschrift wird ersetzt durch das Erzählen der Geschichte von Phosphorus durch Serpentina. Mit dem »Dreiklang heller Kristallglocken« schlängelt sie »an den hervorragenden Spitzen und Stacheln der Palmbäume« vorbei zu Anselmus. Dieser verfällt in den »Wahnsinn des höchsten Entzückens«, als sie ihn »mit dem Arm umschlinge[t] und an sich drück[t]«, so »daß er den Hauch, der von ihren Lippen strömte, die elektrische Wärme ihres Körpers fühlte« (GT 287).

In dieser »Stiftungsurkunde einer neuen Phantastik«⁶¹ formieren sich einzelne Bildfragmente über die Schlangenlinie zu einer Arabeske, deren verschlungene Windungen sich figürlich zu einer Lilie verbinden. Bereits für Hogarth repräsentierte die Lilie eine Idealform der »figura serpentinata« in der Natur (Plate 1 zur *Analysis of Beauty*, Fig. 43, 44, 46). Gleichzeitig kodiert er sie kulturell durch

59 Gotthilf Heinrich Schubert, Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft, Dresden 1808, S. 4 – Hoffmann liest das Werk parallel zum Verfassen des *Goldnen Topfes*: vgl. den Brief vom 6. Juli 1813, in: E.T.A. Hoffmann, Briefe und Tagebücher II, S. 50.

60 Günter Oesterle, Arabeske, Schrift und Poesie in E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen »Der goldne Topf«, S. 97; vgl. Erwin Rotermund, Musikalische und dichterische ›Arabeske‹ bei E.T.A. Hoffmann, in: *Poetica* 2 (1968), S. 48–69. Grundlegend zur Arabeske: Werner Busch, Die Arabeske – Ornament als Bedeutungsträger. Eine Einführung, in: *Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske*, hg. von Werner Busch und Petra Maisak, Petersberg 2014, S. 13–27; Günter Oesterle: Von der Peripherie ins Zentrum: Der Aufstieg der Arabeske zur prosaischen, poetischen und intermedialen Reflexionsfigur um 1800, in: ebd., S. 29–36.

61 Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800–1900*, S. 114.

die Figur der Isis (Fig. 57, 58). Die Romantiker bringen Isis dann mit der Mythologie der Urschrift der Natur in Verbindung. Diesen Zusammenhang, der sich auch in den bedeutendsten Werken der romantischen Malerei wie Philipp Otto Runge's *Der kleine Morgen* (1808) findet, greift Hoffmann im *Goldnen Topf* auf. In seinem Wirklichkeitsmärchen garantiert die Lilie die Harmonie zwischen allen Dingen. So verspricht Serpentina Anselmus, während dieser (unbewusst) die Zeichen kopiert: »Die schöne Lilie wird emporblühen aus dem goldnen Topf und wir werden vereint glücklich und selig in Atlantis wohnen!« (GT 291) Nachdem Anselmus den Bildungsprozess durchlaufen hat, bedankt er sich bei Serpentina: »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« (GT 320). Die Freiheit der Arabeske oder – wie Schlegel formuliert – die »unendliche Fülle in der unendlichen Einheit«⁶² eröffnet Hoffmann somit überhaupt erst die erzählerische Möglichkeit, Wahrnehmungsfelder wie den Traum oder das Pathologische für seine Poesie fruchtbar zu machen.

Dennoch nennt Hoffmann die Novelle ein »Märchen aus neuester Zeit«. Das bedeutet, dass sie nicht nur im Fantastischen situiert ist. Darüber, wie das Verhältnis zwischen Realismus und Fantastik verhandelt wird, gibt der Erzählstrang der Punschszene Auskunft. In dieser wird bekanntlich der Kippmoment inszeniert, in dem sich mit Hilfe des Punschkes die Transformation des Bürgerlichen und Realistischen ins Künstlerische und Fantastische vollzieht. Dieser Vorgang wird nun in den Folgeszenen reflektiert. Konsequenterweise folgt nach der durchzechten Nacht die Ernüchterung. Der verkaterte Anselmus hat am nächsten Tag keinen Sinn mehr für Atlantis. Vielmehr stellt sein prosaischer Blick auf die Welt das Fantastische in Frage. In Lindhorsts Garten sieht er statt Palmen und Papageien nur mehr »gewöhnliche Scherbenpflanzen« und »Sperlinge« (GT 300). Die Sprache der Natur ist für ihn unverständlich geworden. Selbst die sensationelle, mit Hogarths Profanierung des Abendmahls korrespondierende Enthüllung Lindhorsts, dass er in der Terrine sitzend der Punschgesellschaft beigewohnt habe (GT 301), stößt auf keine Resonanz. Als er dann seine Kopistentätigkeit aufnimmt und »viele sonderbare krause Züge und Schnörkel, die, ohne dem Auge einen einzelnen Ruhepunkt zu geben, den Blick verwirren« (GT 301), hinterlässt er einen Tintenklecks auf dem Pergament. Nach dem Apfelfall und der durch falsche Handführung erfolgten Beschmutzung von Veronikas weißem Kleid (vgl. GT 240), die das Kopieren von unbekanntem Schriftzeichen auch als Erkundungsakt des Rätsels des Weiblichen vorprägt, begeht er damit einen dritten Sünden-

62 Friedrich Schlegel, Athenäumsfragmente, in: ders., Werke in einem Band, hg. von Wolf Dietrich Rasch, München 1971, S. 33.

fall. Umgehend wird er von Lindhorst mit der Isolation in einer Kristallflasche bestraft. Dieser »Fall ins Krystall«, die Rückkehr auf die niedrigste Stufe der Natur, ist mit »Höllental« (GT 303) verbunden und wird von Anselmus in seinen Ursachen sofort verstanden:

Bin ich denn nicht an meinem Elende selbst schuld, ach! habe ich nicht gegen dich selbst, holde, geliebte Serpentina! gefrevelt? – habe ich nicht schnöde Zweifel gegen dich gehegt? habe ich nicht den Glauben verloren und mit ihm alles, alles, was mich hoch beglücken sollte?« (GT 303)

Die deutliche religiöse Konnotation zeigt, dass die Frage nach der Akzeptanz des Fantastischen mit einer Glaubensfrage verknüpft ist. Gerhard Neumann hat im Zusammenhang mit seiner Interpretation von *Des Vettters Eckfenster* darauf verwiesen, dass die poetologische Problematik einer Diskrepanz zwischen Wahrnehmung und Darstellung in die lange Tradition des semiologischen Repräsentationsparadoxes, das mit der Abendmahlszene beginnt, einzuordnen sei. Jesus' Worte »Dies ist mein Leib, dies ist mein Blut« stoßen bekanntermaßen auf eine verständnislose Reaktion der Jünger.⁶³ Denn deren Wahrnehmung korrespondiert nicht mit dem, was Jesus bekräftigt. Das Mysterium der Realpräsenz ist allein an den Glauben gebunden. Während man aber im Mittelalter das Paradox über die Einbettung in die Eschatologie zu lösen suchte, indem man die Wirklichkeit erst dann für »real« erklärte, wenn sie sich in die Heils- und Erlösungsordnung einfügte, richtete man seit der Aufklärung das Augenmerk auf die Perspektivierung von Denk- und Wahrnehmungsakt. Neumann zufolge ging damit eine Verschiebung vom Theologischen über das Naturwissenschaftliche ins Ästhetische einher. Der »Fall ins Krystall« im *Goldnen Topf* knüpft genau an diese Traditionen an.

Da ist zunächst die – hier nur knapp skizzierte – naturwissenschaftlich-medizinische Seite, die Hoffmann im *Goldnen Topf* über den Melancholie-Begriff (GT 251, GT 315) zu bannen versucht. Das von Franz Anton Mesmer vorgeschlagene Heilungskonzept basiert auf einer Abwendung von quantitativen Therapiemethoden, mittels derer ein Gleichgewicht der Körpersäfte (*humores*) hergestellt werden soll. Krankheiten werden nicht mehr als ein Zuviel oder Zuwenig eines bestimmten Körpersafts erachtet und dementsprechend durch Aderlass und weitere vomitive oder purgative Therapien kuriert, sondern vielmehr wird von Zirkulationsstörungen ausgegangen. Im Gegensatz zu den früheren medizinischen

63 Gerhard Neumann: Ausblicke. E.T.A. Hoffmanns letzte Erzählung *Des Vettters Eckfenster*, in: »Hoffmanneske Geschichte«. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft, hg. von Gerhard Neumann, Würzburg 2005, S. 223–242.

Ansätzen wird der Körper erstmals als in sich geschlossenes System betrachtet. Protopsychoologisch wäre bei Anselmus eine Art Wahrnehmungsstörung zu diagnostizieren, die durch den gehemmten Fluss eines unsichtbaren magnetischen Fluidums hervorgerufen wurde. Nach Mesmers Methode würde dieses Fluidum des Patienten zunächst durch suggestive Rede und Berührung »magnetisiert«, um eine sich in epileptischen oder tranceähnlichen Symptomen äußernden Krise des Patienten herbeizuführen.⁶⁴ Um den Eindruck seiner Worte zu verstärken und die Patienten schneller zur Entäußerung zu bringen, bediente sich Mesmer neben seinen hypnotischen Fähigkeiten oft der von Benjamin Franklin erfundenen Glasharmonika. Diesem Instrument wurden aus zylindrisch aneinander gereihten Bleikristallglasglocken sphärische Klänge entlockt, die schon von Franklin mit Blüten in Verbindung gebracht wurden.⁶⁵ Glasglocken bilden denn auch die akustische Referenz der Atlantis-Welt des *Goldnen Topfes*. Nicht nur ertönen die Blüten [des Holunderbaumes] wie »aufgehängne Kristallglöckchen«, sondern auch die Schlangen selbst sind stets vom »Dreiklang heller Kristallenglocken« und »liebliche[n] Akkorde[n]« (GT 234) begleitet. Auf diese Weise werden negative elektrische Reizungen zur Entladung gebracht. Das magnetische Fluidum wäre dann im Rahmen einer auf Empathie und Zuwendung beruhenden Nähetherapie innerhalb des Körpers zu besänftigen und zu einer gemäßigten Zirkulation anzuregen. Im Hinblick auf dieses Fluidum ist es sinnvoll auf die »Theorie der kosmischen Momente« Gotthilf Heinrich Schuberts. Schubert untersuchte die Übergangsstufen von der Materie über Pflanzen und Tiere bis zur Selbstbestimmtheit und Eigenständigkeit des Menschen. Schubert ging dabei von der Vorstellung aus, dass selbst in der Materie ein Prinzip des Lebendigen eingeschlossen sei, das sie mit Pflanzen und Tieren verbinde. Als Beweis diene ihm das 1669 entdeckte chemische Element Phosphor (= Phosphorus). Schubert interpretierte die Eigenschaft des Phosphors, leuchten zu können, ohne dass er vorher entzündet wurde, als Zeichen für die »alles belebende Kraft des Weltgebäudes«. Für seine Argumentation stützte er sich auf die Beobachtung, dass Phosphor sich nicht nur im Gestein, sondern in jedem Lebewesen nachweisen ließ. Schon lange war das

64 Von der ursprünglichen Heilungsmethode mit physikalischen Magneten nahm Mesmer schnell Abstand.

65 Franz Anton Mesmer, *Allgemeine Erläuterungen über den Magnetismus und den Somnambulismus*, Berlin und Halle 1812; vgl. Albrecht Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 1999, S. 54–58. Zum Magnetismus im *Goldnen Topf*: Maria M. Tatar, *Mesmerism, Madness, and Death in E.T.A. Hoffmann's Der goldne Topf*, in: *Studies in Romanticism Studies in Romanticism* 14 (1975), H. 4, S. 366–389; allgemein: Jürgen Barkhoff, *Magnetische Fiktionen. Zur Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik*, Stuttgart und Weimar 1995.

Phänomen bekannt, dass tote Körper bei ihrer Verwesung ein mattes phosphoreszierendes Licht ausstrahlten.

Im Hinblick auf den *Goldnen Topf* besonders virulent erscheinen die Überlegungen, die Johann Christian Reil in einer Weiterentwicklung der Mesmerschen Ansätze in den *Rhapsodien von der Anwendung der psychischen Curmethode auf die Geisteszerrüttung* (1803) anstellt. So müsse nach Ansicht Reils der Magnetiseur »Ehrfurcht schon durch sein Ansehen« gebieten. Als Vorbild galt ihm der »Irrenarzt« Dr. Francis Willis (1718–1807), der als einer der ersten von einer Heilbarkeit der »Geisteszerrüttung« ausging und durch seine Behandlung des geisteskranken britischen Königs George III. Berühmtheit erlangte. Über Willis schreibt Reil:

Des [Doctor] Willis Miene soll gewöhnlich freundlich und leutseelig seyn, aber sich augenblicklich verändern, wenn er einen Kranken zum erstenmale ansichtig wird. Er gebietet demselben Ehrfurcht durch sein Ansehn und fasst ihn scharf ins Auge als könnte er alle Geheimnisse aus dem Herzen desselben ans Tageslicht hervorlocken. So gewinnt er augenblicklich eine Herrschaft über den Kranken, die er hernach mit Vorteil zu seiner Heilung gebraucht. In der Folge lenkt er ein, vertauscht seinen Ernst mit Leutseligkeit, die Strenge mit Güte und zieht dadurch den Kranken wieder an sich, den er zuvor gleichsam von sich abstieß.⁶⁶

Ist ein Magnetiseur mit diesen Qualitäten ausgestattet, so stünden ihm laut Reil drei »Curmethoden« zur Verfügung, die jeweils individuell auf den Patienten angepasst werden müssten. Eine erste »Methode« sei die – nach heutigen Maßstäben schwer erträgliche – körperliche Züchtigung. Sie diene der angeblich notwendigen vollständigen Unterwerfung des Patienten unter den Willen des Arztes. Ein zweiter therapeutischer Ansatz bestehe in Therapien, die sich vor allem auf die »vorzüglichen Sinnesorgane«, das »Getast«, das »Ohr« und das »Auge«, richteten. Dazu gehörten beispielsweise eine Stimulation des Gehörs mit spezifisch ausgewählter Musik oder die Konfrontation mit bestimmten Geräuschen. Sie sollen den Patienten beruhigen oder anregen und so zu mehr Ausgeglichenheit bringen.⁶⁷ Als dritte Methode führt Reil die heilende Wirkung von Zeichen und Symbolen an. Er plädiert für eine intensive Beschäftigung mit

66 Johann Christian Reil, *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen*. Halle 1803, S. 227 [meine Hervorhebung, J. B.].

67 Johann Christian Reil, *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen*, S. 202–207.



Abb. 11: Tanzgesellschaft, AoB, Pl. 2

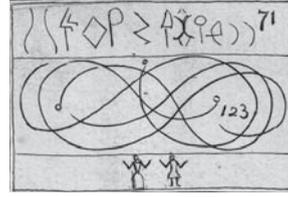


Abb. 12: AoB, Pl.2, Fig. 71,123

Sprache und Schrift, die bloß dadurch wirken, daß sie die Vehikel sind, durch welche unsere Vorstellungen, Phantasieen, Begriffe und Urtheile, als äußere Potenzen auf den Kranken übertragen werden. Durch sie nöthigen wir sein Gehirn zu Oscillationen, die denen analog sind, durch welche die mitgetheilten Vorstellungen entstanden und von welchen wir voraussetzen, dass sie der Norm gemäß sind. *Wiederholte Thätigkeiten werden zu Fertigkeiten.* Durch sie suchen wir den Vorrath der Ideen des Kranken zu vermehren, die vorhandenen zu berichtigen, und dies auf eine Art, wie es dem Zwecke der Correction seiner Seelenvermögen angemessen ist. [...] Sie können den Starrsüchtigen wecken, den Flatterhaften fixieren, sie können den Kranken zur Besonnenheit und Aufmerksamkeit bringen, ihn unterjochen, jede Leidenschaft, Furcht, Ehrfurcht, Liebe, Zutrauen in ihm hervorrufen.⁶⁸

Die Nähe zum *Goldnen Topf* wird hier sowohl in der Darstellung der Eigenschaften des Magnetiseurs als auch in der Methodik erkennbar. Die naturwissenschaftliche Begründung einer Erweiterung des menschlichen Wahrnehmungsapparats, die erstmals auch Pathologie und Geisteszerrüttung als relevante Faktoren für die Wirklichkeitswahrnehmung miteinbezog und damit über das Sichtbare hinauswies, lieferte der ästhetischen Debatte ein weiteres Argument dafür, experimentell das Repräsentierbare über neue Darstellungsformen auszuloten. Vorbild waren hierfür optische Experimente, wie sie im Hinblick auf das Repräsentationsparadox bereits in der Malerei des Barocks mit ihren Experimenten aus realistischer Spiegelung und anamorphotischer Verstreckung durchgeführt wurden.⁶⁹

Die Ästhetik des Barocks hatte bei ihren optischen Experimenten die Absicht, eine einheitliche Sinnkonstitution zu schaffen. Hogarths *Midnight Modern Conversation* wie auch die Punschszenen im *Goldnen Topf* ironisieren jedoch diese

68 Johann Christian Reil, *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen*, S. 212 [Hervorhebung, JB].

69 Vgl. Gerhard Neumann: *Ausblicke*. E.T.A. Hoffmanns letzte Erzählung *Des Veters Eckfenster*, S. 241.

Situation. Bei Hogarth geschieht dies auf zweifache Weise. Zum einen alludiert er auf die Abendmahlszene, ersetzt aber Jesus durch eine Punscherrine, zum anderen formuliert er eine Ästhetik des Transitorischen. Denn die Idealfigur der *Line of Beauty and Grace* bleibt instabil und eignet sich gerade nicht als Garant einer permanenten Schönheit, sobald sie in Alltagssituationen überführt wird. Schon die Plate 2 zur *Analysis of Beauty* setzt sich von der Schönheitslinie ab und zeigt in der Tanzgesellschaft, dass die ideale Figuralität, die durch das schöne, am Ideal der *Line of Beauty and Grace* modellierte Idealpaar am linken Bildrand sowie durch die Tanzbewegung des Country Dancing selbst (Fig. 123) repräsentiert wird, eine Ausnahme darstellt. Wie die Reduktion des Bildes auf Linien zeigt (Fig. 71), genügt es nur, die Linienführung leicht abzuändern, die Ideallinie zu verstrecken, um so Figuren entstehen zu lassen, die realitätsnah wie die Zecher der *Midnight Modern Conversation* sind.

Barocke Stillebenexperimente, aber auch Hogarths Liniensemiologie zeigen, wie Wirklichkeitswahrnehmung mit Hilfe von optischen Technologien über den aufklärerischen Blick hinaus erweitert werden kann. Jenseits aller theologischen Implikationen stellt dieser Zusammenhang das zentrale poetologische Experimentierfeld im *Goldnen Topf* dar. Anselmus' Blindheit gegenüber den Begrenzungen des eigenen Sehens, seine Begegnungen mit den Vermittlungsinstanzen Lindhorst und der Rauerin, die ihrerseits die ästhetischen Programmatiken der delegitimierenden Inszenierung des Schauerlichen und Niedrigen sowie der De- und Refiguration des Bildhaften und Schönen vertreten, stehen alle im Dienste einer Erweiterung von Wirklichkeitsräumen. Hoffmann bedient sich dabei der poetologischen Mittel der Spiegelung und Verzerrung, die er über die Spiegel-, Glas-, Kristallmetaphorik in seinen Text einflacht. Das Ästhetische transformiert sich zum Fantastischen. Der Leser wird dabei in seinem Wahrnehmungsprozess selbst angesprochen, um ihn auf dem Weg zur Erkenntnis anzuleiten.

Versuche es, geneigter Leser in dem feenhaften Reiche voll herrlicher Wunder, die die höchste Wonne sowie das tiefste Entsetzen in gewaltigen Schlägen hervorrufen, ja, wo die ernste Göttin ihren Schleier lüftet, daß wir ihr Antlitz zu schauen wännen [...] ja! 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. (GT 251)

Somit stellt Hoffmann den Leser vor die Herausforderung, sich dem Unbekannten, Verborgenen, Unergründlichen, das selbst in leidlich lebensstüchtigen Durchschnittsfiguren wie Anselmus vorzufinden ist, zu stellen und dabei dennoch zu versuchen, mit explorativer Genauigkeit den Abgründen ihrer Psyche und den

Möglichkeiten ihrer Fantasie auf die Spur zu kommen. Besondere Aufmerksamkeit widmet Hoffmann dabei den Transgressionsmomenten, also den Stellen, an denen Spiegelung und Verzerrung aufeinandertreffen. Dafür macht er sich auf poetologischer Ebene bildästhetische Perspektivierungen zu Nutze. Dies geschieht in dreifacher Weise.

Zum einen integriert Hoffmann bestehende Bilder wie die *Midnight Modern Conversation* in seinen Text, er nimmt bestehende Charaktere oder auch nur besondere Merkmale dieser Figuren auf und lässt sie Teil der Erzählung werden. Seine Vorgehensweise entspricht dabei strukturell der »borrowing«-Technik Hogarths, der in seinen Bildern verschiedene Schichtungen unterschiedlicher Maltraditionen (»Höllensbreughel«, Manierismus) erkennbar werden lässt und so Ambiguitäten generiert, indem Heiliges und Mythologisches profaniert werden.

Zum zweiten werden aus Hogarths Kunstästhetik entstammende Techniken einer De- und Refiguration von Bildern auf die Literatur übertragen, weiterentwickelt und experimentell als Entschlüsselungstechniken zur Welterfassung erprobt. Vor allem die dreidimensional gewundene Schlangenlinie wird zur Leitfigur eines synästhetisch angelegten Spiels mit Figuren und Formen, mit dem – im Gegensatz zu Hogarths Realismus – immer wieder der Übergang vom Realistischen ins Fantastische, aber auch vom Idealen zum Hässlichen (z. B. in den Wandlungen von Lindhorst und der Rauerin) inszeniert wird. Zentrales Ereignis bleibt aber die Einzeichnung der Schönheitslinie in den weiblichen Körper, die zum Ausgangspunkt für das fantastische Ins-Bild-Setzen von Sehnsüchten, Begierden und Hoffnungen durch Anselmus wird. Als Kompositionsprinzip dient dabei die einer amimetischen Realitätskonstruktion verpflichtete Arabeske, die über das Symbol der Lilie die einzelnen fantastischen Fragmente miteinander verbinden kann und kulturell als Versöhnung des entfremdeten Menschen mit der Natur markiert wird.

Die dritte Perspektivierung ergibt sich aus der Frage, wie Poesie überhaupt möglich ist und wo ihre Grenzen sind. In der *Punschszene* führt Hoffmann dabei das Heraustreten aus dem Bürgerlichen und die Erweckung der inneren fantastischen Kräfte im Rausch vor Augen. Im Unterschied zu den Vertretern des Bürgerlichen wie Heerbrand oder Paulmann besteht die Aufgabe des Künstlers darin, diese Kräfte in Schriftzeichen zu bannen und aus inneren und äußeren Bildern Texte entstehen zu lassen (vgl. *Zwölfte Vigilie*). Für Hoffmann gehörte es zum Bildungsprozess des Dichters, dem Fantastischen eine größere Klarheit als dem sinnlich Wahrgenommenen einzuräumen. Denn derjenige, der nicht an die Beeinflussung des äußeren Sehens durch die innere Disposition *glaubt*, ist wie Anselmus im Kristall in eine Welt des gefrorenen Scheins eingeschlossen. Eine völlige Abkopplung von Vernunft und Perzeption, aber auch von den alltäglichen Mühen ist weder möglich noch wünschenswert. In den *Serapionsbrüdern* heißt es deshalb:

Es gibt eine innere Welt, und die geistige Kraft, sie in voller Klarheit, in dem vollendetsten Glanze des regesten Lebens zu schauen, aber es ist unser irdisches Erbteil, daß eben die Außenwelt in der wir eingeschachtet, als der Hebel wirkt, der jene Kraft in Bewegung setzt. Die innern Erscheinungen gehen auf in dem Kreise, den die äußeren um uns bilden und den der Geist nur zu überfliegen vermag in dunklen geheimnisvollen Ahnungen, die sich nie zum deutlichen Bilde gestalten.⁷⁰

Deswegen kommt das Erzählen an seine Grenzen, wenn es die reine Atlantiswelt darstellen soll. In exemplarischer Weise stockt der Schreibprozess des Ich-Erzählers in der 12. *Vigilie*. Mit Gabriele Brandstetter könnte man sagen, dass die »Geschichte vom wiedergewonnenen Paradies [...] ja nichts mehr oder weniger als die klägliche Story eines misslungenen Selbstporträts, eine Selbstspiegelung im Bild« sei.⁷¹ Mit Hilfe des Punsches wird zwar ironisch ein Weiterschreiben ermöglicht, aber dieses ist nur von kurzer Dauer und am Ende gelangt der Erzähler wieder im Alltag an. Lindhorst spendet ihm damit Trost, dass er jederzeit wieder in einen poetischen »Meierhof« in Atlantis zurückkehren könne, weil er seinen »inneren Sinn« als »poetisches Besitztum« habe (*GT* 321). Dennoch ist dieses »Leben in der Poesie«, das Hoffmanns Leben als Künstler chiffriert, entschieden modern. Es stützt sich auf eine von ästhetischen Konzepten der Bildenden Kunst, nicht zuletzt von Hogarth, inspirierte Poetologie, die Wirklichkeit über die Konstruktionsbedingungen von Wirklichkeit erfasst und amimetisches Erzählen als Beitrag zu einem umfassenderen Verständnis der Welt versteht.

70 E.T.A. Hoffmann, Die Serapionsbrüder, in: ders., Sämtliche Werke in sechs Bänden, Die Serapions-Brüder. Bd. 4, hg. von Wulf Segebrecht und Ursula Segebrecht, Frankfurt a.M. 2001, S. 68; vgl. Klaus Deterding, Hoffmanns Erzählungen: Eine Einführung in das Werk E.T.A. Hoffmanns, Würzburg 2007, S. 128.

71 Gabriele Brandstetter, Dem Bild entsprungen. Skripturale und pikturale Beziehungen in Texten (bei E.T.A. Hoffmann, Honoré de Balzac und Hugo von Hoffmannsthal), in: Zwischen Text und Bild: Zur Funktionalisierung von Bildern in Texten und Kontexten, hg. von Annegret Heitmann und Joachim Schiedermaier, Freiburg i.Br. 2000, S. 223–236, S. 226.