

Der goldene Topf

1. Schreibszenen zwischen Chemie und Wahnsinn

E.T.A. Hoffmanns *Der goldene Topf*, ein „Märchen aus der neuen Zeit“, wie es im Untertitel heißt, erschien 1814 als dritter Band der *Fantasiestücke in Callot's Manier*. *Der Goldene Topf* ist ein „Entwicklungsroman in Märchenform“ (Hoffmann II/1, Kommentar, S. 777), in dem das Verhältnis von ‚bürgerlicher‘ und ‚wunderbarer‘ Welt in Form einer Liebesgeschichte erzählt wird, die sich als merkwürdige Dreiecksbeziehung entpuppt: Protagonist ist der Student Anselmus, der, hin- und hergerissen zwischen der bürgerlichen Veronika und der wunderbaren Serpentina, im Verlauf der Handlung seine ‚romantische Metamorphose‘ (vgl. Kremer 1993) vom Schreiber zum Schriftsteller erfährt. Anselmus hat eine Begabung zur Kalligraphie, zur Schönschrift also, und so macht er das Kopieren zum Beruf – doch seine Berufung ist die Poesie: die sublimierte Kalligraphie, bei der die schöne Schrift zu wahrer Schrift veredelt wird.

Der goldene Topf, der in der zweiten Auflage vom Verleger Kunz den verkürzten Titel *Der goldne Topf* erhielt, gilt als eines der zentralen Werke der deutschen Romantik und zählt zu den Veröffentlichungen Hoffmanns, die auch vom zeitgenössischen Lesepublikum „am höchsten geschätzt wurde“ (Hoffmann II/1, Kommentar, S. 762). Bis heute erweist sich der Text als überaus vielschichtiger, und das heißt auch: schwer zu fassender Gegenstand, wovon die literaturwissenschaftliche Forschung ein beredtes Zeugnis ablegt (vgl. Kremer 1999a, S. 23–28 sowie Hoffmann II/1, Kommentar, S. 924–928; Wühl 2004, S. 172–175; Liebrand 1996, S. 111). Um zunächst eine der zeitgenössischen Stimmen über die Aufnahme des *Goldenen Topfs* zu Wort kommen zu lassen, sei hier die hymnische Rezension von Friedrich Gottlob Wetzel angeführt, die dieser 1815 in den *Heidelbergerischen Jahrbüchern der Litteratur* veröffentlichte:

„Wenn es Werke des Genius gibt, die, gleich hoch über Lob und Tadel erhaben, den Maßstab, nach welchem sie zu messen sind, erst mit sich selbst auf die Welt bringen, so rechnen wir unbedenklich dieses wunderschöne Märchen zu jenen seltenen Geistesblüthen. In der That wüßten wir neben ihm nichts zu nennen, als Göthe's berühmtes Märchen in den Unterhaltungen Deutscher Ausgewandeter und Fouque's liebliche Undine; doch übertrifft der goldene Topf diese unstreitig noch an phantastischem Reichtum und kecker lebendiger Charakteristik. Die kühnste Phantasie, mit den gewagtesten Combinationen, wie nur der Traum sie schaffen kann, in

geisterhafter Lebendigkeit spielend, durchdringt sich in diesem wunderbaren Produkte mit dem reifsten Verstande und der klarsten Besonnenheit.“ (Hoffmann II/1, Kommentar, S. 761).

Goethe war übrigens keineswegs vom *Goldnen Topf* begeistert – möglicherweise lag dies auch daran, dass er den Text nur in englischer Übersetzung kannte. In einer Tagebuchnotiz vom 21.5.1827 heißt es lapidar: „Hoffmanns Leben. Den goldnen Becher angefangen zu lesen. Bekam mir schlecht; ich verwünsche die goldnen Schlängelein.“ (Goethe WA III 11, S. 59). Tatsächlich deuten die „goldnen Schlängelein“ eine recht offensichtliche intertextuelle Verbindung zwischen Hoffmanns Erzählung und Goethes 1795 erschienenem *Märchen* an: Bei Goethe steht eine grüne Schlange im Mittelpunkt des Geschehens, die „durchsichtig und leuchtend“ (Goethe WA I 18, S. 211) wird, nachdem sie einen Goldschatz verschlungen hat. Die grün-goldene Schlange fungiert bei Goethe als Vermittlerin zwischen einer schönen todbringenden Lilie und einem schönen toten Jüngling, der durch die Berührung eben dieser Lilie gestorben ist; das Selbstopfer der Schlange erweckt den Jüngling jedoch wieder zum Leben. In seinen *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (1808) vertrat der romantische Naturphilosoph Gotthilf Heinrich Schubert – einer der wichtigsten Gewährsmänner Hoffmanns – die Ansicht, Goethe verhandle in seinem Märchen „alle Geheimnisse unsrer Natur“, die schöne grüne Schlange stehe für „das klare Selbstbewußtsein, die Reflexion“ (Schubert 1808, S. 324).

In Hoffmanns Märchen aus der neuen, der romantischen Zeit begegnen uns gleich drei grüne Schlängelein, die, in einem Holunderbaum sitzend, dem Studenten Anselmus am Himmelfahrtstag erscheinen, um seine Sehnsucht nach Liebe und Poesie zu wecken. Eine dieser drei ist die eingangs bereits erwähnte Serpentina. Sie ist die Tochter des geheimen Archivarius Lindhorst, der aus dem Geschlecht der Salamander stammt, nun aber in Dresden als höherer Beamter wirkt. Seine Heimat war einst das märchenhafte Atlantis, aus dem er jedoch von Phosphorus, dem Fürst der Elementargeister, vertrieben wurde, nachdem er aus Liebeskummer einen wunderbaren Blumengarten verwüstet hatte. Der Grund für den Liebeskummer war die ‚glühende‘ Liebe des Salamanders – darin seinem Wesen als Elementargeist des Feuers folgend – zu einer grünen Schlange, die mütterlicherseits von einer Lilie abstammte. Als der Salamander, alle Warnungen des Phosphorus missachtend, versuchte, seine Geliebte zu umarmen, zerfiel diese zu Asche, „und ein geflügeltes Wesen, aus der Asche geboren, rauschte fort durch die Lüfte.“ (Hoffmann II/1, S. 289) Da ergriff, wie der Leser später erfährt, den Salamander „der Wahnsinn der Verzweiflung und er rannte Feuer und Flammen sprühend durch den Garten und verheerte

ihn in wilder Wut“ (ebd.). Zur Strafe wurde er als ein „Zwischenwesen“ (Paracelsus 1993, S. 161), halb Mensch, halb Elementargeist, auf die Erde verbannt und darf erst dann wieder nach Atlantis zurückkehren, wenn seine drei Töchter – sie verdanken ihr Dasein der Verbindung des Salamanders mit seiner geliebten grünen Schlange, die er nach seiner Verbannung in einem Lilienbusch wiederfand – an drei Jünglinge vermählt worden sind, die ein „kindliches poetisches Gemüt“ (Hoffmann II/1, S. 291) besitzen. Als Mitgift erhält jede Tochter einen „Topf vom schönsten Metall“, in dessen Glanz sich das „wundervolle[] Reich“ Atlantis abspiegelt, „wie es jetzt im Einklang mit der ganzen Natur besteht“ (ebd.).

Der Hinweis auf Atlantis greift auf ein Motiv in Novalis' unvollendet gebliebenem Roman *Heinrich von Ofterdingen* (1802) zurück. Dort berichtet ein Sänger von einer „uralten goldenen Zeit“, in der „Liebe und Poesie“, das heißt eine „allmächtige Sympathie der Natur“ (Novalis I, S. 271) herrschte. Diese romantische Sicht der Natur als harmonische Ganzheit – sie findet sich prominent vertreten in Schellings Traktat *Von der Weltseele* (1798) – ist in Novalis' *Die Lehrlinge zu Saïs* mit einer mythischen Schriftmetaphorik gekoppelt: Die Natur erscheint als „große Chifferschrift“, als „ächte[s] Sanscrit“, als „heilige Schrift“ (ebd., S. 201), die, obgleich unverständlich, dennoch keiner Erklärung bedarf, deren Bedeutung vielmehr erspürt werden muss. Nur derjenige bekommt eine Ahnung davon, was die „Wunderschrift“ der Natur zu sagen hat, der „wahrhaft“ im Einklang mit der Natur spricht, und das ist für Novalis der Sänger bzw. der Dichter: „Wer wahrhaft spricht, ist des ewigen Lebens voll, und wunderbar verwandt mit ächten Geheimnissen dünkt uns seine Schrift, denn sie ist ein Accord aus des Weltalls Symphonie.“ (ebd.) Die Bedeutung der ‚wahren Schrift‘ liegt in diesem Gleichklang zwischen dem Schreibenden und dem Kosmos. Goethe, Novalis, Schelling, Schubert: Damit sind nur einige wenige Autoren genannt, deren Werke E.T.A. Hoffmanns *Goldenen Topf* nachhaltig beeinflusst haben. Man könnte die Reihe weiterführen – etwa mit Hinweis auf die Plautus-Komödie *Aulularia* (in der Übersetzung trägt sie den Titel *Der Goldtopf*), in der ein Topf als Hochzeitsmitgift fungiert oder auf Wielands phantastische Geschichte vom Prinzen Biribinker, die in *Don Sylvio von Rosalva* erzählt wird: eine Geschichte, „worin alles Wunderbare natürlich zugeht“, wie es im Untertitel heißt. Zu erwähnen sind auch Louis Claude de Saint Martins Buch *Vom Geist und Wesen der Dinge*, das 1812 in einer Übersetzung von Schubert erschien, sowie Wilhelm Ritters *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers* (1810), eine bunte Sammlung aus physikalischen und chemischen Beobachtungen, die mit kosmologischen Spekulationen ange-

reichert sind und sich in vielerlei Hinsicht als Schlüsseltext für den *Goldenen Topf* erweisen.

So propagiert Ritter eine romantisierende Rückkehr zu quasi-paradiesischen Zuständen, wenn er schreibt: „Unsere Aufgabe ist, *erste* Menschen zu sein“ (Ritter 1984, S. 250). Und tatsächlich verhält sich der Student Anselmus gleich zu Beginn des *Goldenen Topfes* in einem ironischen Sinne ‚wie der erste Mensch‘: Er gebärdet sich als unglückseliger Tolpatsch, der auf dem Dresdner Marktplatz in einen Korb mit Äpfeln rennt. Die zeternde Marktfrau – in ‚Wirklichkeit‘ ist sie eine Hexe, die sich im weiteren Verlauf als seine Erzfeindin und als magische Gegenspielerin des Archivarius Lindhorst entpuppt – belegt Anselmus mit einem Fluch, der das ganze Märchen überschattet: „Ja renne – renne nur zu, Satanskind – ins Krystall bald dein Fall – ins Krystall!“ (Hoffmann II/1, S. 229) Der von Anselmus verschuldete Unglücksfall wird hier in Analogie zum Sündenfall Adams gesetzt. Der „Holunderbaum“, in dem Anselmus die Bekanntschaft mit seiner gold-grünen Schlange Serpentina macht, ist nicht nur als „Baum der Poesie“ (Schmidt 1981a, S. 186), sondern auch als Baum der Erkenntnis zu deuten, der die Differenz zwischen der poetisch-paradiesischen und der profan-bürgerlichen Welt zu Bewusstsein bringt: ein Bewusstsein, das bei Menschen mit poetischem Gemüt eine glühende, „unendliche Sehnsucht“ (Hoffmann II/1, S. 258) auslöst, an der sie irre werden – es sei denn, sie finden als schreibende Poeten einen Weg zurück ins paradiesische Reich der Phantasie. Lässt man sich von diesem Weg ablenken, dann verfällt man angesichts der Kluft zwischen Poesie und Leben dem Wahnsinn, der hier metaphorisch als „Fall ins Krystall“ umschrieben wird. Tatsächlich hat es gegen Ende des Märchens zunächst den Anschein, als würde der Fluch des Apfelweibs wahr werden – ausgelöst durch einen weiteren Unglücksfall, der sich im Rahmen der Schreiberdienste ereignet, die Anselmus für den Archivarius Lindhorst verrichtet. Trotz eindringlicher Warnung fällt ein Tintenlecks auf eines der seltsamen Original-Manuskripte, die Lindhorst sorgfältig aufbewahrt. Lindhorst reagiert ausgesprochen heftig: Er verbannt Anselmus mit den Worten: „Wahnsinniger! erleide nun die Strafe dafür, was du im frechen Frevel tatest!“ (ebd., S. 302) in eine Glasflasche. Der „Fall ins Krystall“ wird buchstäbliche Wirklichkeit. Der Tintenleck steht offenbar für eine frevelhafte Ablenkung vom Weg der Poesie – er ist die unmittelbare Folge davon, dass Anselmus an der Macht der Phantasie gezweifelt hat, als er Lindhorsts Erzählung für „tolles Zeug“ (ebd.) hielt. Hier wiederholt sich der adamitische Sündenfall in sublimierter Form im Kontext einer „Schreibszene“ (Campe 1991, S. 759).

2. Deutungsaspekte

Schreiben findet, so könnte man vorläufig festhalten, in E.T.A. Hoffmanns Märchen am Rande des Wahnsinns statt. Unter diesen Vorzeichen lassen sich insgesamt vier motivische Schwerpunkte ausmachen: Erstens das Motiv der poetisch-romantischen Metamorphose vom Schreiber zum Schriftsteller, der seine Eingebungen immer nur während der gewissenhaften Ausübung kalligraphischer Schreibarbeiten empfängt. Dabei erfolgen die Eingebungen jedoch bemerkenswerter Weise im Medium der Mündlichkeit, nämlich als stimmliche Einflüsterungen der schönen grünen Schlange Serpentina. Zugleich nimmt die poetische Metamorphose mitunter christologische Züge an. Darauf deutet nicht zuletzt der Zeitpunkt hin, an dem die Geschichte einsetzt: Der Himmelfahrtstag, also jener Tag, an dem Christus die irdische Welt verlässt und in ein überirdisches, göttliches Reich entrückt wird. Auch der Untertitel der Erzählung, „Märchen aus der neuen Zeit“, könnte ein Hinweis auf diesen Zusammenhang sein. So findet sich bei Ritter eine Unterscheidung zwischen der „Zeit von Adam bis Christus“ und der „Zeit von Christus bis ***“, die er auch als „neue Zeit“ bezeichnet. In dieser Zeit erscheint „Adam [...] wieder, und das Paradies geht in Gott höher ein“ (Ritter 1984, S. 253).

Das zweite Motiv besteht in der chemischen und alchemistischen Metamorphose, nämlich in der Verbindung und Verwandlung von Metallen, Gegenständen, Lebewesen zu phantastischen Hybriden. Möglicherweise sind die Märchenfiguren – Lindhorst, die Hexe, Serpentina – zugleich Allegorien für chemische Prozesse und alchemistische Experimente (vgl. Kremer 1994; 1999, S. 31). Hier kommt es zu zahlreichen Interferenzen zwischen der Welt der Chemie und der Welt der Schrift. So wird etwa der Archivarius Lindhorst als eine Mischung aus „forschende[m] Antiquar“ und „experimentierende[m] Chemiker“ beschrieben (Hoffmann II/1, S. 241). Auch die Bemerkungen über die Konsistenz und die Haltbarkeit der Tinte, mit der Anselmus seine Schreibarbeiten für Lindhorst verrichtet, finden vor dem Hintergrund einer sublimen chemischen Argumentation statt. In diesem Zusammenhang ergeben sich zahlreiche Querverbindungen zu Novalis, der – wie auch Friedrich Schlegel – bei der Beschreibung der romantischen Poesie immer wieder auf Metaphern aus der Chemie zurückgreift. Seinem Diktum „Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den urspr[ünglichen] Sinn wieder“ schiebt Novalis folgende Begründung nach: „Romantisieren ist nichts als eine qualit[ative] Potenzierung. Das niedre Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identifiziert.“ (Novalis II, S. 334) Die Operation der qualitativen Potenzierung ver-

weist auf eine Metamorphose, die eine Sublimierung im Sinne der Chemie und der Alchemie implizieren kann. Die Sublimation ist ein Destillationsprozess, bei dem feste Körper in einen gasförmigen Zustand gebracht werden. Dabei löst sich, so die damalige Vorstellung, das ‚Phlogiston‘ (der Feuerstoff) vom ‚Phlegma‘ (dem Destillationsrückstand) und verflüchtigt sich: eine Operation, die in der Romantik in Parallele zu den Prozessen geistiger Sublimierung gesetzt wird (vgl. Preisendanz 1963, S. 79). In der alchemistischen Tradition wird die Sublimierung aber auch als eine Verbindung zweier unterschiedlicher Elemente gefasst und häufig in die Metapher der Hochzeit gekleidet (vgl. Kremer 1993, S. 112; 1994, S. 40–49). So lässt sich denn auch die romantische Transformation des „Gemeinen“ in einen „hohen Sinn“ (Novalis II, S. 334), ja überhaupt die „Verbindung des Märchenhaften mit dem Alltäglichen“ (Hoffmann II/1, Kommentar, S. 765) als Ergebnis von Sublimationsprozessen deuten.

Die märchenhafte Verklärung des Gewöhnlichen ist eine grundlegende Strategie im *Goldenen Topf*. Sie korrespondiert mit einem dritten Motiv: dem Motiv des Wahnsinns, das sich zum einen als verzernte Weltwahrnehmung des Protagonisten, eines Jünglings mit ‚poetischem Gemüt‘ manifestiert: eine Weltwahrnehmung, die in poetische Visionen mündet und die gewöhnliche Welt als wunderbar erscheinen lässt. Zum anderen macht sich das Motiv des Wahnsinns aber auch am Wahrgenommenwerden des Protagonisten durch die Welt der vernünftigen Bürger fest. In ihren Augen verhält sich Anselmus wunderlich, für sie ist er „nicht recht bei Troste!“ (Hoffmann II/1, S. 235) Allerdings gibt es noch weitere Formen des Wahnsinns, die am Ende des Märchens vorgeführt werden. Nachdem Anselmus seinen „Fall ins Krystall“ erlebt hat, stellt er fest, dass er nicht der einzige ist, der in eine Glasflasche eingesperrt wurde. Neben ihm bemerkt er „Kreuzschüler“ und „Praktikanten“ (ebd., S. 304), die ihre Gefangenschaft im Glas – ein Bild für den Verlust nicht nur der körperlichen, sondern auch der geistigen Bewegungsfreiheit – jedoch keineswegs beklagen. Sie führen – in ihrer Selbstwahrnehmung – ein ganz normales bürgerliches Leben. Damit wird der Verblendungszusammenhang der bürgerlichen Welt als Form des kollektiven Wahnsinns markiert. Eine andere Filiation dieses kollektiven Wahns tritt im Rahmen der im neunten Kapitel geschilderten „Punschgesellschaft“ zu Tage – hier handelt es sich um eine deutliche Anspielung auf Hogarths berühmten Stich *A Midnight Modern Conversation* – ein Titel, den Lichtenberg in seinen *Erklärungen der Hogarthschen Kupferstiche* mit „Punsch-Gesellschaft“ oder „gesellschaftliche Mitternachts-Unterhaltung im neuesten Geschmack“ übersetzt (Lichtenberg 1991, S. 40f.): Der Alkoholgenuss versetzt den Konrektor Paulmann und den

Registrator Heerbrand in einen Zustand kollektiver, rauschhafter Wahnvorstellungen: Das bürgerliche Wohnzimmer wird zu einem „Tollhause“ (Hoffmann II/1, S. 299).

Viertens das Motiv der Liebe: Anselmus verliebt sich sowohl in die bürgerliche Veronika, die Tochter des Konrektors Paulmann, als auch in die wunderbare Serpentina, die Tochter des märchenhaften Archivarius Lindhorst. Dies treibt ihn in einen „tolle[n] Zwiespalt“ (ebd., S. 238), den er vergebens zu mildern sucht. Hier kommt es zu einer Interferenz mit dem Motiv des Wahnsinns – das gilt übrigens nicht nur für Anselmus, sondern auch für Veronika. Sie erwartet von Anselmus einerseits, dass er Hofrat wird, bevor sie ihn heiraten will. Andererseits versucht sie ihn mit Hilfe der schwarzen Magie innig an sich zu binden. Doch die Indienstnahme der Magie für Zielsetzungen der bürgerlichen Welt – auch hier zeigt sich eine Kluft zwischen Poesie und Leben – misslingt: Anselmus folgt schließlich der sublimen Serpentina nach Atlantis, Veronika verfällt für einige Zeit dem Liebeswahnsinn, entscheidet sich dann aber doch dafür, den Registrator Heerbrand zu heiraten – nachdem dieser Hofrat geworden ist.

Bei genauerer Betrachtung kann man feststellen, dass alle vier Motive unentwegt ineinander spielen, und zwar sowohl in Form der Interferenz als auch der Interdependenz. Hoffmanns Märchen bringt eine diskursive Dynamik in Gang, die jedes stabile System von Beziehungen – und Bedeutungen – dementiert. Zum einen kann man die Tendenz beobachten, dass, parallel zur alchemistischen Sublimation, feste körperliche Verbindungen in einen körperlosen, geistigen Aggregatzustand verwandelt werden. Zum anderen werden permanent Elemente aus unterschiedlichen – christlichen, mythologischen, alchemistischen – Kontexten verbunden, aufgelöst und auf andere Art wieder neu verbunden. Entscheidend ist dabei, wie Hoffmann, häufig in Form einer vom Grotesken inspirierten Kontrafaktur, „die vorgefundenen Anschauungen aufgreift, variiert und insbesondere, wie er sie ästhetisch fruchtbar macht.“ (Hoffmann II/1, Kommentar, S. 761). Dies geschieht, indem alchemistische Verfahren der Verbindung und Verwandlung von Stoffen zu „Kunstgriffen“ der Textkonstitution moduliert werden (Šklovskij 1984, S. 9). Die alchemistischen Verfahren werden sozusagen auf ihre „Analogie zur poetischen Imagination“ erprobt und dem „freien Spiel der literarischen Metamorphose“ überlassen (Kremer 1999a, S. 21).

3. Metamorphosen von Schreiber und Schriftsteller

Folgt man Foucault, dann haben die Phantasmen des 19. Jahrhunderts ihren Ort nicht mehr nur in der Nacht, „sondern im Wachzustand, in der unermüdlichen Aufmerksamkeit, im gelehrten Fleiß, im wachsamem Auspähen. Das Chimärische entsteht jetzt auf der schwarzen und weißen Oberfläche der gedruckten Schriftzeichen, aus dem geschlossenen staubigen Band, der, geöffnet, einen Schwarm vergessener Wörter entläßt“ (Foucault 1993, S. 160). Die Chimären der Einbildungskraft sind phantastische Hybride, die durch den Leser, bei der Rezeption der ‚schwärmenden Wörter‘, gebildet werden. Doch auch auf Seiten desjenigen, der die Schriftzeichen erzeugt, dem Autor also, kommt es auf unterschiedlichsten Ebenen zu Hybridbildungen. Zum einen, weil jeder Autor immer auch ein Leser ist, zum anderen, weil sich die Tätigkeit des Schreibens und die Funktion des Schriftstellers in spezifischer Weise kreuzen: „Unsere Epoche“, so behauptet Roland Barthes in seinem Essay *Schriftsteller und Schreiber*, „bringt den Bastard-Typus zu Welt, den Schriftsteller-Schreiber“ (Barthes 1969, S. 52). Dies gilt freilich auch schon für die Epochenschwelle um 1800: Während der Schriftsteller „etwas vom Priester“ hat, insofern sein Schreiben „ein intransitiver Akt“ (ebd., S. 50) ist, zeichnet sich der Schreiber durch eine gewisse Beamtenhaftigkeit aus. Der Schreiber ist ein „transitiver Mensch“ (ebd., S. 49), für den das Wort nur ein Mittel zum Zweck der Mitteilung ist.

Hoffmanns *Der goldene Topf* ist so gesehen eine Geschichte vom Intransitiv-Werden der Schrift: eine Geschichte, die in zwölf Vigilien erzählt, wie sich die poetische Metamorphose des Anselmus vom Schreiber zum Schriftsteller vollzieht. Der Dreh- und Angelpunkt dieser Metamorphose ist das, was Barthes in einem unveröffentlichten Manuskript als Geste der *scription* bezeichnet hat: Hierunter versteht er den „muskuläre[n] Akt des Schreibens, des Buchstabenziehens“, nämlich die „Geste, mit der die Hand ein Schreibwerkzeug ergreift (Stichel, Schilfrohr, Feder), es auf eine Oberfläche drückt, darauf vorrückt, indem es sie bedrängt oder umschmeichelt und regelmäßige, wiederkehrende, rhythmisierte Formen zieht [...]“ (Barthes 1994, S. 82f, übersetzt von Stingelin 2000).

Alle gerade genannten Aspekte der Schreibgeste begegnen uns im *Goldenen Topf*: Angefangen bei der bürgerlichen Beamtenhaftigkeit, die den Schreiber Anselmus umgibt, weil er mit dem Registrator Heerbrand und dem Konrektor Paulmann befreundet ist. Auch Anselmus hofft auf eine gesicherte Beamtenexistenz als „geheimer Sekretär“ oder „Hofrat“ (Hoffmann II/1, S. 258). Der geheime Archivarius Lindhorst steht ebenfalls in einem Beamtenverhältnis; zugleich hat er aber – auch in dieser Hinsicht

erweist sich Lindhorst als paracelsisches ‚Zwischenwesen‘ respektive als ‚Bastard-Typus‘ im Sinne von Barthes – etwas von einem ‚Hohepriester der Schrift‘ an sich: Bei den Schriften, die er verwahrt, handelt es sich um geheimnisvolle Manuskripte, die aus Arabien, Ägypten und Indien stammen – den mythischen Ursprungsländern der Schrift und der Poesie (vgl. Nygaard 1983, S. 85): „Er besitzt“, so heißt es über Lindhorst, „außer vielen seltenen Büchern eine Anzahl zum Teil arabischer, koptischer und gar in sonderbaren Zeichen, die keiner bekannten Sprache angehören, geschriebener Manuskripte. Diese will er auf geschickte Weise kopieren lassen und es bedarf dazu eines Mannes, der sich darauf versteht mit der Feder zu zeichnen, um mit der höchsten Genauigkeit und Treue alle Zeichen auf Pergament und zwar mit Tusche übertragen zu können.“ (Hoffmann II/1, S. 242) Anselmus fällt nun die Aufgabe zu, als Lohnschreiber, für einen „Speziestaler“ am Tag, kalligraphische Reproduktionen anzufertigen. Von poetischer Produktion ist zunächst nicht die Rede – die ergibt sich sozusagen beiläufig beim Akt des Abschreibens.

Anselmus' Verwandlung vom Schreiber zum Schriftsteller vollzieht sich im Rahmen einer quasi-religiösen *professio*, bei der der Glaube an die grüngoldene Schlange und das Hören auf ihre Stimme zugleich die Berufung zum Schriftsteller bedeutet. Allerdings setzt die poetische Metamorphose des Anselmus die Geste der Skription notwendig voraus. Das Handgreifliche der Handschrift ist gewissermaßen das Medium für die „qualit[ative] Potenzierung“ (Novalis II, S. 334) vom niederen Selbst des Schreibers zum besseren Selbst des Schriftstellers. Man kann, wie es bei Schubert heißt, nicht teilhaben am „Geist des höheren künftigen Daseyns“, ohne eine „thätige und kräftige Ausbildung des jetzigen, in allen Anlagen“ (Schubert 1808, S. 322). Deshalb ist die Geistigkeit des Schreibens rückgebunden an die Geste der Skription und an die Materialität der Schrift. Dies lässt sich als Reflex auf die Abwertung des Buchstaben im Rahmen der idealistischen Transzendentalphilosophie deuten. So trennt Fichte den „Geist“ des Kunstwerks streng von den „zufälligen Gestalten“ des Ausdrucksmediums – dem „Körper“ oder dem „Buchstaben“ (Fichte 1846, S. 294). Die romantische Transzendentalpoesie betont dagegen – oftmals ironisch, etwa als Kommentar des Setzers in Brentanos *Godwi* oder als Biographie des typographischen Enthusiasten Fibel in Jean Pauls *Leben Fibels* – die Notwendigkeit, durch das Körperliche der Schrift zu einer Geistigkeit zu gelangen, die das Resultat eines Sublimationsprozesses ist. Im *Goldenen Topf* kann man eine Hybridisierung sublimierender Schreibprozesse und sublimierender chemischer Prozesse beobachten.

Im sprachlichen Code der alchemistischen Tradition wird das ‚Phlogis-

ton‘, das sich bei der Sublimation verflüchtigt, als ‚Seele‘ bezeichnet, der zurückbleibende Destillationsrest dagegen als ‚Leiche‘. Im ikonographischen Code der alchemistischen Tradition wird die ‚Seele‘ häufig als „aufsteigende Vögel“, als geflügelter Drache oder als geflügelte oder ungeflügelte Schlange“ dargestellt (Kremer 1993, S. 120). Diese Umschreibung trifft auch auf zwei zentrale Figuren im *Goldenen Topf* zu, die das Wechselverhältnis von Schreibprozessen und chemischen Prozessen verkörpern: den Archivarius Lindhorst und seine Tochter Serpentina. Lindhorst ist nicht nur ein Hybrid aus forschendem Antiquar und experimentierendem Chemiker, er verwandelt sich von Zeit zu Zeit in einen Vogel: Mal erscheint er als Geier, mal verwandelt er sich in einen „ungeheuren Adler“ (Hoffmann II/1, S. 281) – ganz abgesehen davon, dass bereits sein Name eine Kreuzung von Lindwurm und Adlerhorst impliziert (vgl. Kremer 1994, S. 42). Hier kommt es zu einer merkwürdigen Interferenz zwischen dem bildlichen Code der Alchemie und einer mythologisch überformten „Anspielung auf Schrift“ (Kremer 1993, S. 120). Detlef Kremer vermutet im Rekurs auf Arnold Kannes *Erste Urkunden der Geschichte oder allgemeinen Mythologie*, dass Hoffmann mit seiner Figur des Archivarius Lindhorst einen etymologischen Zusammenhang zwischen Schrift, Gold und Greifvogel herstellt. Nach Kanne ist der Greif ein „goldener und Gold findender“ Wächter des Goldes. Der Schreiber leitet sich vom griechischen γρῦψ her, „eine Form von γροαψς“ respektive von „γροαφευς, un greffier, Griffel, schon im indischen Haja-Griwa.“ (Kanne 1808, zit. nach Kremer 1993, S. 99)

Der Ausdruck *un greffier* verdient besondere Beachtung, denn mit ihm stellt sich eine doppelte Anspielung auf Schrift her. Zum einen ist der *Greffier*, wie man in der *Encyclopédie* liest, ein professioneller Schreiber (als Synonyme werden die Ausdrücke „scriba, actuarius, notarius, amanuensis“ angeboten), der Schriftstücke zu kopieren, registrieren und archivieren hat (vgl. Diderot/d'Alembert 1757, S. 924, Stichworte „Grefte“ und „Greffier“). Zum anderen bezeichnet der Ausdruck *greffer* ein botanisches Verfahren zur Veredelung von Pflanzen, nämlich die Aufpfropfung, die eine besondere Form der nicht-sexuellen Hybridisierung ist, bei der Teile von zwei verschiedenen Pflanzen „verletzt und dann so zusammenfügt [werden], daß sie miteinander verheilen“ (Allen 1980, S. 62). Dabei wird ein fruchtbringender ‚Reis‘ mit einer robusten, im Boden verwurzelten ‚Unterlage‘ verbunden. Diese Operation des Zusammenfügens von verschiedenen Teilen bildet den Tenor einer metaphorischen Pfropfung im Rahmen von Derridas Schriftmodell. So bezeichnet Derrida nicht nur das Zitieren als „greffe citationelle“ (Derrida 2001, S. 32), sondern letztlich hat

für ihn jede Form des Schreibens Aufpfropfungscharakter: „Écrire veut dire greffer. C'est le même mot“ (Derrida 1972, S. 431; vgl. hierzu auch Wirth 2004). Damit wird die *Greffe* zu einem Modell sowohl für das kopierende Abschreiben als auch für das intertextuelle Zusammenschreiben, ja, sie stellt neben den ‚Chimären der Phantasie‘ (Foucault) und dem ‚Bastard-Typus‘ des Schriftsteller-Schreibers (Barthes) eine dritte Form der Hybridbildung dar. Mehr noch: Über den Aspekt der Veredelung ergibt sich eine Verbindung zur Alchemie, deren Ziel die „Veredelung und Färbung der unedlen Ausgangsmetalle hin zum Gold“ (Kremer 1993, S. 117) ist. Die Kehrseite der Aufpfropfung als Hybridisierungsoperation ist die groteske Mesalliance (vgl. Bachtin 1985, S. 132), die prototypisch in der Monstrosität des Apfelweibs verkörpert wird: Sie hat ihr Dasein nämlich der Liebe einer Drachenfeder zu einer Runkelrübe zu verdanken (vgl. Hoffmann II/1, S. 293).

Umgekehrt ist die Schlange *Serpentina* eine veredelte, eine „sublimierte Frau“ (Kremer 1993, S. 79), die nicht mehr wie die biblische Schlange zum Bösen ‚verführen‘, sondern Jünglinge mit poetischem Gemüt zu höherer Geistigkeit führen will – nicht zuletzt, um ihren Vater, den Salamander Lindhorst, von seinem profanen Erdendasein zu erlösen. Doch auch mit Blick auf den Studenten Anselmus betreibt sie ein Erlösungswerk: Sie zitiert, während Anselmus als Buße für seinen Frevel in einer Kristallflasche ausharren muss, den Korinther-Brief: „Anselmus! – glaube, liebe, hoffe!“ (Hoffmann II/1, S. 305). Schlange und Drachen erfahren im *Goldenen Topf* mithin eine positive Umwertung, genauer gesagt: eine romantische Veredelung: Sie sind nicht mehr Ausgeburten des Bösen, sondern Verkörperungen einer Sehnsucht nach Transzendentalpoesie, die eine im Spannungsfeld von Schrift und Chemie stehende Dynamik in Gang bringt. Dabei initiiert *Serpentina* als sublimierte Frau nicht nur einen Prozess zunehmender Entkörperlichung, der mit der sublimen Verflüchtigung der Seele ins ideale Reich der Phantasie endet; sie verkörpert auch als *figura serpentinata* eine Schönheitslinie (vgl. Kittler 1987, S. 112; Oesterle 1991, S. 73), die das Vorbild einer idealen Schönschreibelinie ist.

4. Die *figura serpentinata* und die Macht der Kalligraphie

Die *figura serpentinata* wurde in der Renaissance als Prinzip einer idealen Schönheitslinie eingeführt, die sowohl in der Natur als auch in der Kultur zu finden ist – etwa bei Pflanzen, aber auch bei antiken Statuen. In seiner Abhandlung über Malerei beschreibt der Kunsttheoretiker Giovanni Paolo

Lomazzo die *figura serpentinata* als Bewegungsfigur, die die „Form einer züngelnden Flamme“ hat und einer „sich bewegenden Schlange“ gleicht. Die Figur soll „wie der Buchstabe ‚S‘ aussehen“ (Lomazzo 1584; zit. nach Shearman 1994, S. 96). All diese Umschreibungen treffen auch auf die goldgrüne Schlange *Serpentina* in Hoffmanns Erzählung zu: Sie ist die Tochter einer Schlange, deren Mutter eine Lilie war – beides Figuren des Buchstaben ‚S‘; sie ist zudem die Tochter eines Salamanders, dem Elementargeist des Feuers, und sie ist eine Figur, die auch als Verkörperung der Schriftlinie noch an der Fluidität gesprochener Sprache teilhat. Eben deshalb ist *Serpentina* für Friedrich Kittler eine Kronzeugin für das ‚Aufschreibesystem‘ um 1800, das sich nicht nur um eine schriftliche Simulation von Mündlichkeit bemüht, sondern eine innere Beziehung zwischen Handschrift und Stimme annimmt. So bezeichnet Hegel in seiner *Phänomenologie des Geistes* die „einfachen Züge der Hand“ ebenso wie „Klang und Umfang der Stimme“ als „individuelle Bestimmtheit der Sprache“ (Hegel III, S. 238). Im Umkehrschluss wird insbesondere das Schreiben lernen zu einer Praktik, mit der sich „Individualität produzieren“ lässt (Kittler 1987, S. 90). Tatsächlich erlaubt Kittlers Verweis auf die Schreiblektionen Johannes Pöhlmanns eine Engführung der *figura serpentinata* als Schönheitslinie und Hoffmanns Figur *Serpentina* als Verkörperung eines Schriftprinzips, das in Bewegung bleibt. „Wenn die Schlangen kriechen“, heißt es bei Pöhlmann, „so bewegen sie sich nie gerade, sondern in lauter Krümmungen fort, so daß, wenn sie in etwas feinem Sande kröchen, eine solche (fig. 19) zurückbleiben würde. Daher nennt man eine Linie, die sich abwechselnd so hin und her krümmt, eine Schlangenlinie. Wer gut schreiben lernen will, muß eine solche Linie vollkommen richtig zeichnen können.“ (Pöhlmann 1803; zit. nach Kittler 1987, S. 112).



Auch mit Blick auf Anselmus ist dieser Hinweis relevant: Anselmus ist nämlich nicht einfach nur ein Schreiber, sondern er ist ein Schönschreiber. Seine „wahre Passion“ ist es, „mit mühsamen kalligraphischem Aufwande abzuschreiben“ (Hoffmann II/1, S. 243). Die Formulierung „wahre Passion“ kann natürlich als pseudo-christologischer Hinweis auf die „poetische Himmelfahrt“ (Kremer 1993, S. 121) von Anselmus gedeutet werden.

Genauso wichtig ist jedoch der Umstand, dass die Kalligraphie Gesten der Skription erfordert, die an der Grenze zwischen Schrift und Malerei operieren (vgl. Coulmas 1982, S. 140). So werden die beiden Tätigkeiten in ein disjunktives Verhältnis gesetzt, wenn der Archivarius Lindhorst den Schreiber Anselmus mit dem „Abschreiben oder vielmehr Nachmalen gewisser in besonderen Zeichen geschriebener Werke“ (Hoffmann II/1, S. 285) beauftragt. Dergestalt wird das malerische Prinzip der *figura serpentina* mit dem durch Serpentina verkörperten Prinzip der Schönschrift gekreuzt. Zugleich wird damit die von Bodmer und Breitinger erhobene Forderung nach der „Gleichheit der Malerey und der Poesie“ auf die Geste der Skription bezogen. Tatsächlich behauptet Bodmer, dass die Qualität des Malers „einem jeden Scribenten ohne Metapher zukömmt“ (Bodmer 1971, S. 38). Darüber hinaus fungiert die *figura serpentina* als Verbindungsglied zu einem anderen Modell der Schrift-Bildlichkeit, das in der Romantik Hochkonjunktur hat: die Arabeske. Schlegel bezeichnet in seinem *Gespräch über die Poesie* die Arabeske als „eine ganz bestimmte und wesentliche Form oder Äußerungsart der Poesie“ (Schlegel II, S. 331), wobei er eine Verbindung zwischen dem mythologischen „Kunstwerk der Natur“ und dem „großen Witz der romantischen Poesie“ herstellt (ebd., S. 318). Damit wird die Arabeske zu einem „Aneignungsverfahren“, das, wie Günter Oesterle schreibt, „das Heterogene, Verschiedenartige, Fremde verbindet, ohne es bis zur Unkenntlichkeit zu amalgamieren“ (Oesterle 1991, S. 90, vgl. Laußmann 1992, S. 12). Auch die Arabeske ist also eine Form der Hybridbildung, eine Art intermediale Aufpfropfung. Im *Goldenen Topf* wird das Prinzip der Arabeske zunächst dadurch eingeführt, dass Anselmus den Auftrag erhält, arabische Manuskripte zu kopieren. Später begegnet uns die Arabeske in sublimierter Form, nämlich als in einer unbekanntenen Sprache verfasste, „seltsam verschlungene Zeichen“. Die „vielen Pünktchen, Striche und leichten Züge und Schnörkel“ scheinen „bald Pflanzen, bald Moose, bald Tiergestalten nachzuahmen“ (Hoffmann II/1, S. 286). Die Chifferschrift der Natur kommt hier als naturähnliche Schriftform ins Spiel, die jedoch nicht Nachahmung der Natur sein will, sondern Einstimmung in eine Schreibbewegung, mit deren „rhythmisierten Formen“ (Barthes) sich eine zweite Natur darstellen lässt. Die Arabeske impliziert eine Prozessualität des Schreibens, bei der sich der Kopist „in die spezifischen Schreibbewegungen dieser Schrift einschwingt“, und zwar so, dass die Schreibbewegungen „ab einem bestimmten Punkt gleichsam von selbst weiter laufen“ (Polaschegg 2005, S. 297).

Dass das Abschreiben respektive Nachmalen besonderer Zeichen nicht nur besondere Fähigkeiten, sondern auch besondere Schreibmaterialien er-

fordert, wird in der sechsten Vigilie deutlich, wo Anselmus seine „kalligraphischen Kunstwerke“ (Hoffmann II/1, S. 268) präsentiert – ohne jedoch bei Lindhorst die erhoffte Anerkennung zu finden. Seine Handschrift „in der elegantesten englischen Schreibmanier“ (ebd., S. 272) entlockt Lindhorst nur ein sonderbares Lächeln und Kopfschütteln. Auch Anselmus sieht seine Arbeit mit einem Male in einem neuen Licht: Er muss feststellen, dass die Ergebnisse seines bisherigen Schönschreibens keineswegs perfekt sind: „Da war keine Ründe in den Zügen, kein Druck richtig, kein Verhältnis der großen und kleinen Buchstaben, ja! schülermäßige schnöde Hahnenfüße verdarben oft die sonst ziemlich geratene Zeile.“ (ebd., S. 273). Doch nicht nur die Form der Schrift, auch die verwendeten Schreibmaterialien erfahren eine Fundamentalkritik: „Und dann, fuhr der Archivarius Lindhorst fort, ist Ihre Tusche auch nicht haltbar. Er tunkte den Finger in ein mit Wasser gefülltes Glas, und indem er nur leicht auf die Buchstaben tupfte, war alles ohne Spur verschwunden.“ (ebd.) Das ist eine deutliche Bezugnahme auf das neunte Kapitel von Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*, wo es eine Konkurrenz zwischen „dem Schreiber“ und der „kleinen Fabel“ gibt. Der Schreiber muss das, was er hört, aufzeichnen und einer „edlen, göttergleichen Frau“ zur Prüfung vorlegen. Diese taucht das beschriebene Blatt in eine „dunkle Schaaale mit klarem Wasser“, die auf einem Altar steht, wobei jedoch nur diejenigen Schriftzeichen unversehrt bleiben und „glänzend“ werden, die poetisch wahr sind. So ist der Schreiber oft verdrießlich, „wenn seine Mühe vergeblich gewesen und alles ausgelöscht war.“ (Novalis I, S. 342) Schrift wird hier mit hohepriesterlicher Geste einer chemisch-poetischen Prozedur unterzogen, nämlich in eine Art Scheidewasser getaucht, das das Falsche auslöscht und das Wahre glänzend veredelt. Es steht zu vermuten, dass nur die intransitive Schrift Bestand hat.

Auch in Hoffmanns *Der goldene Topf* wird das Schönschreiben zu einer Metapher für die ‚wahre‘, d. h.: poetisch wahre Schrift. Dabei lässt sich aber im Vergleich zu Novalis eine Akzentverschiebung ausmachen: Bei Hoffmann steht nicht das Produkt, sondern der Prozess des Schreibens, genauer gesagt die Skription, im Vordergrund. So erhält Anselmus vom Archivarius Lindhorst neue Schreibfedern und eine „geheimnisvolle Tinte“, die „raben-schwarz und gefügig auf das blendend weiße Pergament“ (Hoffmann II/1, S. 273f.) fließt. Das Geheimnis dieser Tinte scheint darin zu liegen, dass sie im Akt des Schreibens das Bewusstsein von der Medialität des Schreibens auslöscht. Sowohl die Körperlichkeit der Schrift als auch der Körper des Schreibers verflüchtigen sich, heißt: werden sublimiert. Die körperliche Schönschreibgeste wird unter der Vermittlung Serpentinats zu einer inspirierten schriftstellerischen Produktion, sie entführt Anselmus in

andere Sphären. Sobald dieser aus seinen Reverien erwacht, fällt ihm ein, „daß er nicht das mindeste kopiert habe“ (ebd., S. 292). Er blickt besorgt auf das Blatt, doch „o Wunder! die Kopie des geheimnisvollen Manuskripts war glücklich beendet und er glaubte schärfer die Züge betrachtend, Serpentina's Erzählung von ihrem Vater, dem Liebling des Geisterfürsten Phosphorus im Wunderlande Atlantis, abgeschrieben zu haben.“ (ebd., S. 292f.) Die Erzählung Serpentinins erfolgt indes mündlich, das heißt, Anselmus schreibt eigentlich nicht ‚ab‘, sondern ‚mit‘. Während sich Anselmus noch über die „Schnelle und Leichtigkeit“ wundert, mit der er im Hause Lindhorst „die krausen Züge der fremden Schrift nachzumalen vermochte“, ist ihm, „als flüstere aus dem innersten Gemüte eine Stimme in vernehmlichen Worten“ zu (ebd., S. 274). Serpentinins Stimme übersetzt ihm, was er kopiert. Da werden Anselmus die „unbekannten Zeichen“ immer „verständlicher“, ja, er muss „kaum mehr hineinblicken in das Original“ (ebd.). Nicht der Blick ins Original, sondern das Hören auf die Stimme Serpentinins ermöglichen eine Abschrift, die die Anerkennung des Archivarius Lindhorst findet.

Wie es scheint, nimmt das kalligraphische Kopieren unter der (Schreib-)Hand Züge eines literarischen Übersetzungsprozesses an, dessen Resultat die Mitschrift einer gehörten Geschichte ist. Diese ‚Abschrift‘ hat nicht mehr den Charakter einer Kopie, sie stellt als ‚wahre Schrift‘ ein Original dar: Sie ist die diplomatische Umschrift eines Urbildes, das aus dem Reich der Ideen stammt. Damit transponiert der *Goldene Topf* das platonische Konzept der Ideenschau in den Kontext einer paradoxen Schreibszenen: Das Reich der Ideen ist ein exotisches Archiv der Original-Urkunden, nämlich die „*Bibliothek der Palmbäume*“ (ebd., S. 284): Dort wachsen die Originale buchstäblich auf den Bäumen – die Blätter sind ‚eigentlich‘ Pergamentrollen. Anselmus wird damit auch im botanischen Sinne zu einem *Greffier*, weil er die Original-Urkunden kopierend aus der Sphäre der Naturschrift herbeizitiert und in die Schriftform der „neuen Zeit“ transplantiert. Dies impliziert eine Form der *greffe citationelle*, die zugleich den Charakter einer transzendental-poetischen Aufpfropfung annimmt: Tatsächlich hat ja der *Amanuensis* etwas von einem Schreiber, der von höherer Stelle Botschaften diktiert bekommt, die er getreu zitierend mit der Hand niederschreibt (vgl. Nygaard 1983; Kremer 1999a, S. 26). Im *Goldenen Topf* werden die Original-Urkunden aus der jenseitigen Sphäre der Ideenschrift in die diesseitige Sphäre der materiellen Schrift ‚übersetzt‘, und zwar nicht nur durch die mündlichen Dolmetsch-Dienste Serpentinins, sondern auch durch eine Art virtuelle Vorschau, aufgrund der Anselmus den Eindruck hat, „als stünden schon wie in blasser Schrift die

Zeichen auf dem Pergament, und er dürfe sie nur mit geübter Hand schwarz überziehen.“ (Hoffmann II/1, S. 274)

Die Interferenz von inspirierender Stimme und kopierender Schrift ist in diesem Zusammenhang nicht als Medienkonkurrenz zu werten, sondern als besondere Form der Medienkomplementarität, die vermutlich auf einen Gedanken Herders zurückgeht. In seiner *Ältesten Urkunde des Menschengeschlechts* behauptet Herder, die „Natursprache“ sei „Sprache und Schrift zugleich“, nämlich „zwo Schwestern Hand in Hand“, so dass Sprache und Schrift ursprünglich „wechselseitig in einander flossen, sich bildeten und halfen“ (Herder V, S. 280f.). Dieses Wechselweise-Ineinanderfließen beschreibt recht treffend die semiotischen Metamorphosen, die Serpentina als Schönheitslinie, Schönschreiblinie und liebliche Krystallstimme durchläuft. Darüber hinaus finden sich auch bei Ritter – im Ausgang von Herder – einige Spekulationen über die „innige Verbindung von Wort und Schrift“, die direkt auf die inspirierten Schreibszenen im *Goldenen Topf* beziehbar sind. Da ist zum einen die Frage, ob wir „je einen Gedanken, oder eine Idee“ haben können, „ohne ihre Hieroglyphe, ihren Buchstaben, ihre Schrift“ (Ritter 1984, S. 267). Das erinnert an die virtuelle Vorschau des Anselmus, als er in blasser Schrift schon die Zeichen auf dem Pergament zu sehen meint. Zum anderen findet sich in Ritters *Fragmenten* aber auch der Schlüssel zu der im *Goldenen Topf* immer wieder markant zum Vorschein kommenden Interferenz zwischen Schrift und Stimme: Ritter stellt einige recht kühne Thesen über eine „hörbare Schrift“ auf, wenn er sich fragt: „[I]st nicht jedes Sehen mit dem *innern* Auge Hören, und Hören ein Sehen von und durch *innen*?“ (ebd.) Die semiotische Kopplung, bei der jeder Ton „seinen Buchstaben immediate bei sich [hat]“, bezeichnet Ritter als „*Feuerschrift*“ (ebd.).

Die Feuerschrift ist, genau wie die sich schlängelnde Serpentina, eine fluide Schrift, die wie eine *figura serpentina* ständig in Bewegung bleibt. Zugleich wird in der Feuerschrift die Verbindung der beiden Register Schrift und Alchemie sinnfällig – personifiziert durch den Archivarius Lindhorst, der mythischer Schriftbewahrer und beamteter Feuersalamander zugleich ist. Die assoziative Kopplung von Feuer und Schrift findet ihre Potenzierung in der Schlusszene, wenn Lindhorst dem Erzähler einen brennenden Punsch serviert. In der zwölften und letzten Vigilie berichtet der Erzähler über seine Mühen, das Märchen zu vollenden. Er schildert, wie er sich „zur Nachtzeit hinsetzte“ und wie er mitunter in den „Zustand des Studenten Anselmus“ geriet (Hoffmann II/1, S. 316). Da erhält er „ganz unerwartet“ ein Billet vom Archivarius Lindhorst, in dem er den Erzähler zu sich nach Hause bittet, damit dieser, im „blauen Palmbaumzimmer“

sitzend, mit den „gehörigen Schreibmaterialien“ ausgestattet, in „wenigen Worten“ den Lesern kundtun kann, was er „geschaut“ (ebd., S. 317). Der Archivarius bringt einen „schönen goldnen Pokal“ (ebd., S. 318) mit Punsch: „Es ist angezündeter Arrak in den ich einigen Zucker geworfen.“ (ebd.) Anschließend legt der Archivarius seinen Schlafrock ab, steigt in den Punsch-Pokal und verschwindet in den Flammen, um dem erstaunten Erzähler von dort aus Gesellschaft zu leisten, „während Sie sitzen und schauen und schreiben“ (ebd.). Damit wird der Alkohol als Medium der Phantasie in Szene gesetzt. Während in der bürgerlichen Punschgesellschaft auf den tollen Rausch eine Ernüchterung folgt, die mit dem Alkoholrausch auch den poetischen Rausch verfliegen lässt, bilden Lindhorst und der Erzähler eine Art poetische Punschgesellschaft: Der angezündete Arrak befeuert die Einbildungskraft des Erzählers, er wird nicht durch die Einflüsterungen einer wunderbaren Schlange, sondern durch das Einflößen eines wunderbaren Getränks ins Reich der Phantasie entführt. Mehr noch: der Arrak ist als Schnaps, der aus Palmsaft gewonnen wird, eine „qualit[ative] Potenzierung“ (Novalis II, S. 334) der Palmbäume in der Bibliothek Lindhorsts (vgl. Kittler 1987, S. 113), deren „smaragdenen Blätter“ nach dem Genuss des Punschens übrigens sofort ein „sanfte[s] Säuseln“ (Hoffmann II/1, S. 319) im Ohr des Erzählers auslösen. Dieser Klang wird von einem Lichtstrahl überblendet – auch hier erweist sich das Hören als ‚Sehen von und durch innen‘: Der Erzähler erblickt Anselmus und Serpentina in Atlantis, wie sie in verklärt-anämischer Harmonie einen „herrlichen Tempel“ betreten, während sie den goldenen Topf, dem „eine herrliche Lilie entsprossen“ ist (ebd., S. 320), vor sich her tragen. So sieht es aus, das wahre Leben in der Poesie!

Zum Schluss sei noch auf eine Merkwürdigkeit hingewiesen: Im letzten Kapitel wird mit keinem Wort erwähnt, dass der Erzähler irgendein altes Manuskript abschreiben muss, um nach Atlantis entrückt zu werden. Offenbar hat sich die Konfiguration der poetischen Schreibszenen verändert – vielleicht handelt es sich auch hierbei um eine sublimale „qualit[ative] Potenzierung“. Um ins Reich der Phantasie zu gelangen, bedarf es keiner mühsamen kalligraphischen Gesten der Skription mehr, es genügen einige Gläser Punsch (vgl. Momberger 1986, S. 67f.). Der Alkohol feuert gewissermaßen den Schreibfluss der „geheimnisvollen Tinte“ (Hoffmann II/1, S. 273) an. Auch so lässt sich – einen in brennendem Punsch schwimmenden Salamander vor Augen – eine poetische Feuerschrift erzeugen. Der goldene Pokal, in dem der Punsch serviert wird, erscheint insofern als ein zweiter goldener Topf.

(Uwe Wirth)

Die Abenteuer der Sylvester-Nacht

1. Entstehung und Einfluss

Nach einem literarisch unproduktiven Interim der letzten Monate des Jahres 1814 nimmt Hoffmann am Neujahrstag 1815 seine dichterische Arbeit wieder auf. Angeregt durch Chamissos Erzählung *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* verfasst er in nur sechs Tagen *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht*. Die Erzählung eröffnet den vierten Band der *Fantasiestücke* und besteht aus vier nummerierten Kapiteln, denen ein Vorwort des Herausgebers vorangestellt ist. Ein Postskript des – bei Hoffmann immer wieder als Autormaske bemühten – reisenden Enthusiasten beschließt sie. Bereits die beiden flankierenden Textsegmente verweisen auf eine komplizierte Erzählstruktur. Die Erzählung bedeutet für Hoffmann den Wiederbeginn seiner Doppelsexistenz als Jurist und Schriftsteller. Ebenso verdoppeln sich der reale Beginn der Niederschrift und die fiktiv festgehaltene Zeit der Jahreswende 1814/1815 in Berlin. Die verwendete Form des Tagebuchs fungiert dabei als textueller Spiegelraum, der die diegetische um eine perspektivische Vielschichtigkeit erweitert. Der fiktive Herausgeber veröffentlicht als Choreograph der fiktionalen Aufzeichnungen die Tagebuchnotizen des Enthusiasten, der wiederum gleichzeitig auch eine Teilfigur des Rahmens bildet, indem seine Nachschrift die Erzählung formal begrenzt und zugleich wieder an das Vorwort zurückbindet. Durch in den Mund des fiktionalen Herausgebers gelegte Urteile über die fiktionale Erzählfigur des Enthusiasten erfolgt eine Leserlenkung. In Anspielung auf Schillers gleichnamige Erzählung nennt er ihn einen „Geisterseher“, der zwischen innerem und äußerem Leben nicht richtig unterscheiden könne und dem überall viel „seltsames und tolles“ begegne (Hoffmann II/1, S. 325).

Chamissos Erzählung vom verlorenen Schatten wird von Hoffmann explizit als Prätext ausgewiesen, indem er die Titelfigur Peter Schlemihl als literarischen Gast in seinem Text auftreten lässt. Dieser märchenhaft-allegorischen Vorlage kommt hierbei vor allem eine inspirierende Funktion zu. Hoffmann löst das zentrale Motiv aus dem Kontext romantischer Kritik an einem am ökonomischen Mehrwert orientierten Handeln und transformiert es in das in der romantischen Literatur zentrale Spiegelmotiv. Er überbietet so Chamissos Novelle, denn der replizierte Prätext gewinnt in Hoffmanns Fantasiestück eine komplexere Gestalt. Dessen intertextuelle Aufladung sei, so Markus May, selber als eine Spiegelungsform zu begrei-