Poesie am eigenen Leib erfahren: Pysis und Kunst in E.T.A Hoffmanns *Der goldene Topf*

Vivre la poésie dans sa chair : expérience physique et exercice de l'art
dans *Le Vase d'or* d'E. T. A. Hoffmann

Experiencing Poetry in One's Own Flesh: Body and Art in E.T.A
Hoffmann's *The Golden Pot*

Évelyne Jacquelin

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ceg/9371>

DOI : 10.4000/ceg.9371

ISSN : 2605-8359

Éditeur

Presses Universitaires de Provence

Édition imprimée

Date de publication : 20 janvier 2020

Pagination : 29-41

ISBN : 979-10-320-0253-7

ISSN : 0751-4239

Référence électronique

Évelyne Jacquelin, „Poesie am eigenen Leib erfahren: Pysis und Kunst in E.T.A Hoffmanns *Der goldene Topf*“, *Cahiers d'Études Germaniques* [Online], 78 | 2020, Online erschienen am: 28 Oktober 2021, abgerufen am 01 Februar 2022. URL: <http://journals.openedition.org/ceg/9371> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/ceg.9371>

Poesie am eigenen Leib erfahren: Physis und Kunst in E.T.A Hoffmanns *Der goldene Topf*

Évelyne JACQUELIN

Université d'Artois, Textes et Cultures (EA 4028), Arras

Einleitende Bemerkungen über Erzählstruktur und Schlussinterpretationen

Der Werdegang des Dresdner Studenten Anselmus ist bekannt. Gleich am Anfang von E. T. A. Hoffmanns „Märchen aus der neuen Zeit“ verliebt sich die Hauptfigur schlagartig in eine goldgrüne Schlange mit kristallener Glockenstimme und „herrliche[n] dunkelblaue[n] Augen“.¹ Am Ende der Geschichte wird verkündet, dass Anselmus' „Seligkeit“ an der Seite Serpentinias „auf seinem Rittergut in Atlantis“ nichts weniger sei als „das Leben in der Poesie“.² Diese künstlerische Apotheose ist jedoch sehr verschieden interpretiert worden, was angesichts der immer wieder kommentierten ironischen Zwiespältigkeit der Darstellung³ nicht verwundert. Im Einklang mit seinem programmatischen Untertitel nimmt das „Wirklichkeitsmärchen“⁴ die später formulierte „Duplizität der Welt“, diese heikle Verzahnung von visionärem Innenleben und äußerer Realität, als erzählerisches Strukturprinzip nämlich vorweg. Genauer gesagt bietet schon *Der goldene Topf* eine Inszenierung jener inneren Schau an, auf die sich die Serapionsbrüder einschwören werden, aber diese wird märchenhaft

-
1. Alle Zitate entstammen der Ausgabe: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814*, hrsg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch, 14), 2006, S. 227-321. In der Folge wird daraus unter Verwendung der Sigle GT zitiert, hier GT 234. Steinecke greift beim Titel auf die Schreibweise der Erstausgabe von 1814 (mit „e“ im Adjektiv) zurück: vgl. ders., „Kommentar/ *Der goldene Topf*“, *ibid.*, S. 745-796, hier S. 549, 753-754.
 2. GT 321. Zum allgemeineren Rahmen der romantischen Wirklichkeitskritik vgl. u. a. Lothar Pikulik, *Romantik als Ungenügen an der Normalität. Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1979.
 3. Zu diesem „Forschungstopos“ vgl. z. B. Stefan Krause, *E.T.A Hoffmanns „Der goldene Topf“: Über die Konstruktion eines „Fantasiestücks“*, Hamburg, disserta Verlag, 2014, S. 15-22.
 4. Richard Benz, *Märchen-Dichtung der Romantiker. Mit einer Vorgeschichte*, Gotha, Perthes, 1908, S. 142-148.

herausgekehrt und so in den Alltag hineinprojiziert⁵, was zur phantastischen Doppelbödigkeit⁶ der dargestellten Welt führt. Dementsprechend ist auch der Schluss mehrfach gebrochen und lässt somit mehrere Deutungen zu. Zum einen wird Anselmus' Dichterleben in Atlantis in der Kontinuität der Dresdner Handlung nur als Spiel mit fragwürdigen Hypothesen mitgeteilt⁷ und erst auf einer anderen Ebene von einem Ich-Erzähler bestätigt, der allerdings aus seinem schöpferischen Stillstand von seiner eigenen Märchenfigur, dem Archivarius Lindhorst, gerettet werden muss, womit seine Funktion als Gewährsmann ironisiert wird. Bei dieser narrativen Metalepse⁸ wird zum anderen der Schluss des Werks als Vexierbild wiederum verdoppelt, wobei das Los des Erzählers die poetische Entrückung seines Helden teilweise zurücknimmt: Während der zum Dichter erklärte Student „die Bürde des alltäglichen Lebens“ abwerfen darf, um in einem künstlerischen Jenseits „in Wonne und Freude“ zu leben, muss Ersterer

-
5. Es ist eine Ausprägung der „Callotschen Manier“, die anfangs als die Fähigkeit definiert wird, „die Gestalten des gewöhnlichen Lebens“, wie sie dem Dichter „in seinem inneren romantischen Geisterreiche erscheinen“, darzustellen (Hoffmann, *Fantasiestücke*, S. 18). In seinem „Vorwort“ zu *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* spricht der „Herausgeber“ auch vom „innere[n] Leben“ des reisenden Enthusiasten als Autors dieses neuen „Callotsche[n] Fantasiestück[s]“ wie von einem „fremden Zauberreiche, dessen seltsame Gestalten in[s] äußere[...] Leben“ des Lesers treten sollen (*ibid.*, S. 325). Hoffmann selbst spricht von einem „wunderbare[n] Reich [...], das aus [seinem] Innern hervorgeh[t] und sich gestalte[t]“, als er über das Verfassen von *Der goldene Topf* berichtet (Brief an C. F. Kunz vom 19.3.1913, zit. von Steinecke, „Kommentar“, S. 748). In *Die Serapions-Brüder* wird die „Duplizität“ bekanntlich so definiert: „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.“ E. T. A. Hoffmann, *Die Serapions-Brüder*, hrsg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch, 28), 2008, S. 68. Zum Überblick Claudia Barnickel, „Serapiontisches Prinzip/ Prinzip der Duplizität“, in Christine Lubkoll, Harald Neumeyer (Hrsg.), *E. T. A. Hoffmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 2015, S. 395-399 (S. 396 über das Serapiontische Prinzip als „strukturbildendes Element“ u. a. im *Goldenen Topf*).
 6. Von Phantastik als Gattungsbezeichnung oder Erzählmodus wird hier im sog. „engen“, „minimalistischen“ Sinn gesprochen (vgl. Uwe Durst, *Theorie der phantastischen Literatur*, Berlin, Lit Verlag, 2010 [2001], S. 39-47 und Hans Richard Brittnacher, Markus May, „Phantastik-Theorien“, in dies. (Hrsg.), *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart, Metzler, 2013, S. 189-197), wie er sich gerade infolge der französischen Rezeption E. T. A. Hoffmanns herausgebildet hat (vgl. Évelyne Jacquelin, „Jenseits und zurück. Wege des Phantastischen zwischen deutschem und französischem Kulturraum: eine Skizze“, in Markus May, Ursula Reber, Clemens Ruthner (Hrsg.), *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*, Tübingen, Francke, 2006, S. 67-86). Der Begriff bezeichnet also Texte, die in einer Doppelkodierung das Mimetische mit wunderbaren Elementen unterlaufen. Zum Phantastischen bei Hoffmann vgl. Arno Meteling, „Phantastik“ und „Phantastik und Alltäglichkeit“, in Detlef Kremer (Hrsg.), *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*, Berlin, De Gruyter, 2009, S. 516-525; Hans Richard Brittnacher: „Das Phantastische/ Das Wunderbare“, in Lubkoll, Neumeyer (Hrsg.), *E. T. A. Hoffmann Handbuch*, S. 384-390.
 7. Veronikas Zusammenfassung der magisch-mythischen Handlung in der 11. Vigilie wird von ihrem Vater als Nachwirken des Punschabends und mögliches Übergreifen von Anselmus' angenommenem Wahnsinn interpretiert; für ihren neuen Verlobten Heerbrand ist es „wohl nur eine poetische Allegorie“; sie selbst hält es „vielleicht für einen recht albernen Traum“ (GT 314-315).
 8. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, S. 243-246.

ja mit seinen Schriftstellernöten in seinem „Dachstübchen“ zurückbleiben, hat jedoch in Atlantis „wenigstens einen artigen Meierhof als poetisches Besitztum [seines] innern Sinns“⁹ – damit verschwindet das Märchenhafte zuletzt wieder ins Innenleben eines fingierten Autors. Je nach Gewichtung des Wunderbaren hat man das Werk zwischen künstlerischer Utopie, sozialer Resignation und Psychopathologie unterschiedlich beleuchten können.¹⁰ Zurecht bemerkt Steinecke dazu, dass trotz der Klage des stockenden Ich-Erzählers dem Leser am Ende sehr wohl das Märchen selbst als „poetische Leistung“ vorliege, so dass die Inszenierung des dichterischen Schaffensprozesses als romantische Selbstreflexion eine zentrale Bedeutung bekomme.¹¹ In dieser besonderen Perspektive, die auch eine Metaebene einbezieht, wird hier von einer Initiation des Anselmus¹² gesprochen.

Somit rückt das Märchen in die Nähe des Künstlerromans, aber anders als etwa in *Franz Sternbalds Wanderungen* oder *Heinrich von Ofterdingen* wird die Hauptfigur nicht primär durch philosophisch-ästhetische Gespräche und Betrachtungen zur Kunst erzogen, auch nicht durch vorausweisende Träume eingeweiht. Ihm wird zwar ein Mythos bruchstückhaft vermittelt, jedoch muss dessen ästhetische Bedeutung erst erschlossen werden, wobei diese eigentlich primär erlebt wird, so wie jene andere Dimension des Seins überhaupt, die sich als physischer Bestandteil des Lebens ohne rationale Auslegung offenbart. Die Meilensteine auf dem Weg des Studenten zum Reich der Poesie sind nämlich sehr konkrete Manifestationen dessen dunkler Wunder. Das entsprechende Motiv ist immer die Begegnung mit befremdlichen Wesen, die in der Außenperspektive als radikal andersartige, sich zudem verwandelnde Körper wahrzunehmen sind, dabei auf die Hauptfigur zurückwirken, also auch von innen, am eigenen Leib, erfahren

9. Alle Zitate GT 321.

10. Zum Überblick vgl. u. a. Paul Wühl, *E.T.A. Hoffmann. Der goldene Topf*, Stuttgart, Reclam (Erläuterungen und Dokumente, 8157), 2004 [1982], S. 127–163; Steinecke, „Kommentar“, S. 769–774; Krause, *E.T.A. Hoffmanns „Der goldene Topf“*, S. 10–11; Marion Schmaus, „Der goldene Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit“, in Lubkoll, Neumeyer (Hrsg.), *E.T.A. Hoffmann Handbuch*, S. 27–31, hier S. 28–29.

11. Steinecke, „Kommentar“, S. 774–775. Vgl. dazu allgemeiner u. a. schon Peter von Matt, *Die Augen der Automaten. E. T. A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst*, Tübingen, Niemeyer, 1971; Claudia Liebrand, *Aporie des Kunstmythos. Die Texte E. T. A. Hoffmanns*, Freiburg i. B., Rombach, 1996: In ihrer Einleitung erinnert die Autorin an die wichtigsten Ergebnisse der damals schon umfangreichen Forschung über die Selbstreferentialität hoffmannscher Texte und ihre Positionierung im Felde der romantischen Ästhetik (S. 9–15).

12. Zur Initiation durch die Abschrift-Praxis in selbstreflexiver Hinsicht, vgl. L. C. Nygaard, *Anselmus as Amanuensis: The Motif of Copying in Hoffmann's Der goldne Topf*, Seminar 19, Mai 1983, S. 79–104; Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800–1900*, München, W. Fink, 1985 (Ausführungen über *Der goldene Topf* S. 95–133); Günter Oesterle, „Arabeske, Schrift und Poesie in E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen „Der goldne Topf“, in *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 1 (1991), S. 69–107; Uwe Wirth, „Der goldene Topf“, in Kremer (Hrsg.), *E. T. A. Hoffmann*, S. 114–130, hier S. 121–131. Einen Überblick zu dieser Thematik geben Kremer, „Grundzüge der Hoffmann-Forschung“, *ibid.*, S. 593–615 (hier 608–609) und Steinecke, „Kommentar“, S. 769–770.

werden.¹³ In diesem betont physischen Offenbarungsprozess werden Grenzen mehrfach markiert und zugleich porös gemacht: zwischen philisterhaftem Alltag und einem „unbekannten Etwas“¹⁴ auf der Ebene der Dresdner Handlung sowie zwischen damit verbundenen künstlerischen Ausdrucksformen und Gattungen, aber auch zwischen innerem und äußerem Leben als den Polen einer individuellen schöpferischen Dynamik, die auch als freudsche Sublimierung¹⁵ ablesbar ist und somit auf die körperliche Verwurzelung des ästhetischen Gestus verweist.

Außenansicht: polymorphe Wesen als literarische Grenzgänger

Körperlichkeit, in Form von abnormer Erscheinung, verweist in *Der goldene Topf* also zunächst auf die Dualität der erzählten Welt, wie die Eingangsszene noch diskret, aber doch musterhaft demonstriert. Auslöser von Anselmus' Abenteuern ist, wie man weiß, der Zusammenstoß mit „ein[em] alt[en] hässlich[en] Weib“, welcher ästhetisch mehrfach kodiert wird und das Märchen somit gleich ins Phantastische rückt. Die Szene fängt nämlich als Genrebild mit komisch-satirischem Unterton an: „der hastige Herr“ Student hat den Korb jener betagten Marktfrau umgeworfen und somit ihre Waren verdorben; er wird deshalb von ihren „Gevatterinnen“ angepöbelt und muss „vor Ärger und Scham verstummend“ zahlen. Diese realistische Stimmung kippt jedoch bald um, wobei „dem lächerlichen Abenteuer eine gewisse tragische Wendung“ gegeben wird. Verursacht wird dieser Wechsel durch einen sonderbaren körperlichen Ausbruch: die „gellende, krächzende Stimme des Weibes“, das den Studenten im Nachhinein noch „ins Krystall“ verwünscht, lässt durch ihren „entsetzliche[n]“ Klang alle Spaziergänger plötzlich „verwundert stillst[ehen]“ und erfüllt Anselmus mit „einem unwillkürlichen Grausen“. Der so markierte Übergang zum Schicksalhaften ermöglicht im Gegenzug eine ebenfalls körperlich ablesbare kompensatorische Überhöhung des „vorhin ganz Unbemerkten“, dessen „wohlgebildete[s] Gesicht“ und „kräftigen Wuchs[...]“ die Frauen nun „teilnehmend“ bemerken¹⁶: aus dem Dresdner Tollpatsch wächst durch den Fluch ein anziehender Held, womit ein märchenhaftes Programm vorausgeschickt wird.

Anders als im Passus nahegelegt gerät Anselmus durch den grässlichen Schrei der Alten nicht in eine Tragödie. Zwar treibt die Fluchende später als

13. Zur Unterscheidung von Leib und Körper in der abendländischen Tradition vgl. Bernhard Waldenfels, *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibs*, Frankfurt a. M., Suhrkamp (stw 1472), 2000, S. 14–22.

14. GT 251.

15. Zunächst in *Drei Abhandlungen über die Sexualtheorie* (1905). In ihrem Essay über die Sublimierung als psychoanalytischen und literaturtheoretischen Begriff erinnert Johanna Bossinade daran, dass „Freuds Äußerungen zur Sublimierung [...] fragmentarisch“ sind (*Theorie der Sublimation: ein Schlüssel zur Psychoanalyse und zum Werk Kafkas*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007, S. 16).

16. Alle Zitate GT 229–230.

Hexe in einer Shakespeare'schen Kesselszene ihr Unwesen, jedoch ist sie eben auch mit einer vielseitigen Märchenwelt verbunden. Typisch sind dabei für sie wie für andere Grenzgänger des Werks ihre mehrfachen Identitäten, die sich jeweils in der entsprechenden Körperlichkeit ausdrücken. Im Dresdner Alltag taucht die Marktfrau in der 5. Vigilie unter dem Namen Rauerin als Kartenlegerin wieder auf und gibt sich dabei auch als Liese aus, die frühere Kinderwärterin von Anselmus' bürgerlicher Liebe Veronika. In ihrer physischen Gestalt tritt die Wahrsagerin zunächst mit allen volkstümlichen Attributen der alten Hexe auf, wie man sie aus Sage und Märchen kennt, und zeichnet sich durch das übliche „spitze Kinn“, „das zahnlose Maul“, die „knöcherne[...] Habichtsnase“ und „leuchtende Katzenaugen“ aus.¹⁷ Auch setzt sich ihre physische Präsenz in etlichen lebendigen wie auch toten tierischen Gestalten fort, die sie umgeben, darunter insbesondere im schwarzen Kater, der sie quasi als Doppelgänger begleitet – beide werden am Ende auch gleichzeitig vernichtet.¹⁸ Um sich als Liese zu erkennen zu geben, verwandelt sie sich, trägt plötzlich „eine ehrbare Haube“ sowie „eine großblumigte Jacke“ und sieht selbst „nun ganz anders aus“.¹⁹ Herkömmliches Äußeres und bürgerliche Kleidung markieren naturgemäß die Zugehörigkeit zur Alltagswelt; eine fast abartige Hässlichkeit und eine Verwandtschaft mit dem Animalischen entsprechen der tradierten Figur der Hexe, die am Rande der Gesellschaft mit einem dämonischen Jenseits in Verbindung tritt, wie dann in der 7. Vigilie effektiv – und über eine lange Leseransprache zugleich ästhetisch reflektiert – inszeniert wird. Die dritte Erscheinungsform der Marktfrau ist mit der märchenhaft-mythischen Ebene des „Wunderland[s] Atlantis“²⁰ verbunden. In diesem Bereich hat sie keine festgelegte Gestalt; vielmehr lässt sich Hoffmann etliche Verwandlungen einfallen und kombiniert dabei bekanntlich auch Elemente aus Kunstmärchen und Oper spielerisch neu.²¹ In ironischer Distanzierung fallen diese wunderbaren Verkörperungen aber

17. GT 264-265. Zum Hexenbild aus Sage und Märchen, vgl. Schmaus, „Der goldene Topf...“, S. 31 für die Quellenhinweise, wobei der Hypothese einer „deutschen“ Hexe, die der international tradierten Figur des Salamanders am Ende (im Sinne einer Entscheidung für die Weltliteratur gegen eine engere nationale Auffassung) unterliegt, dadurch widersprochen werden kann, dass die Hexe nicht nur aus *Faust* und den *Kinder- und Hausmärchen* stammt, sondern u. a. auch an Shakespeare erinnert. Vgl. auch Barbara Gobrecht, „Woher kommt das Hexenbild im Märchen?“, in Horst Lickert (Hrsg.), *Grenzgänge. Festgabe für Hans Geißer*, Zürich, Pano Verlag, 2003, S. 175-197.

18. GT 308.

19. GT 266-267. Diese doppelte Identität entspricht auch der Unterscheidung zwischen böser Hexe und ambivalenterer „weiser Frau“, wie sich die Rauerin selber nennt, als sie sich als Liese zeigt („Er [Lindhorst] will der weise Mann sein, aber ich bin die weise Frau“, S. 267), vgl. Gobrecht, „Woher kommt das Hexenbild im Märchen?“, S. 182-192.

20. GT 288.

21. Die Forschung hat von Mozarts *Zauberflöte* bis Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* über Gozzis „Fiabe teatrali“ und Wielands *Don Sylvio von Rosalva* auf zahlreiche Quellen hingewiesen, vgl. zusammenfassend Steinecke, „Kommentar“, S. 754-761; Wirth, „Der goldene Topf“, S. 115-117; Schmaus, „Der goldene Topf...“, S. 30-31. Über das Spiel mit christlichem Gedankengut, vgl. Sandra Kluwe, „E. T. A. Hoffmanns Kontrafakturprinzip. Ein Deutungsansatz zum *Goldenen Topf*“, in Hartmut Steinecke (Hrsg.), *E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch 16*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2008, S. 70-81.

recht trivial aus: Sie reichen vom Unorganischen eines Türklopfers und zweier Kaffeekannen²² zum Pflanzlichen als erstem und letztem Daseinsstadium – im hoffmannschen Mythos stammt die Alte nämlich von einer Drachenfeder und einer deutlich gemeineren Runkelrübe ab, die u. a. an Wielands „Biribinker-Märchen“ aus *Don Sylvio* erinnert, wird schließlich auch in diese Wurzelform zurückverwandelt und von Lindhorsts Papagei aufgefressen.

Davor hat sie im großen Kampf um den goldenen Topf noch andere Gestalten angenommen: sie ruht als Kaffeekanne in Lindhorsts Bibliothek und kommt zunächst als „Apfelweib“ wieder hervor, um den nun tatsächlich im Kristall gefangenen Anselmus mit der Verheißung eines bürgerlichen Lebens als Hofrat und Ehemann Veronikas zu versuchen, und als der Student dezidiert ablehnt, zeigt sie sich wie eine Hexe beim Sabbat plötzlich „in ekelhafter Nacktheit“, panzert sich dann mit den „Pergamentblättern“ aus Lindhorsts „Folianten“ und zieht in diesem „Schuppenharnisch“ mit „glutroten Augen“ und „spitzigen Zähnen [im] weiten Rachen[...]“ als neugeschöpftes hoffmannsches Ungeheuer mit ihrem feuersprühenden Kater in die mythische Schlacht.²³ Die Plastizität der grotesken Schilderung steht buchstäblich im Zeichen Jacques Callots – man denkt natürlich an dessen *Gobbi*, *Balli* und an andere Variationen zur *Commedia dell'arte*: Über das virtuose Spiel mit literarischer Intertextualität hinaus zeigt dies den Schriftsteller als den Karikaturisten und Bühnenfachmann, der er auch war.²⁴ Das Beispiel des „Apfelweibs“, das das breiteste Spektrum an Metamorphosen darbietet, demonstriert also, dass die Körperlichkeit als äußere Erscheinung in *Der goldene Topf* ein vielfältiges Konstrukt aus sozialen und ästhetischen Erscheinungsformen ist.²⁵ Auf der Handlungsebene markiert sie auf sichtbare Weise die Grenzen der bürgerlichen Welt, kennzeichnet die Marginalität und betont die radikale Alterität eines Jenseits der Gesellschaft. Sie entsteht aber auch als Produkt einer Kombination von freier Erfindung und Requisiten aus verschiedenen Kunstbereichen, über die Grenzen der Schreibmodi, Gattungen und der Literatur als Textmedium hinaus. In symmetrischer Anordnung und mit ähnlicher ironischer Brechung erscheint auch Lindhorst, der Widersacher und Sieger über die Hexe, zum einen als königlicher Archivar „mit Hut und Stock“²⁶

22. Der Türklopper aus der 2. Vigilie und seine Bamberger Vorlage sind berühmt, die Kaffeekannen sind bei Paulmann in der 5. Vigilie (GT 265) und bei Lindhorst in der 10. (GT 305) zu finden.

23. GT 306-307. Als Hexe hat das Apfelweib keine Zähne, als jenseitiges Ungeheuer eben doch, wie schon in der Türklopferszene (GT 244).

24. Man weiß ja, dass auch Gozzi im Werk „spukt“, wie Hoffmann im Brief an C. F. Kunz vom 19.3.1913 selbst bemerkt (Steinecke, „Kommentar“, S. 746-747). Auf die Karikatur als Weg vom Alltag ins Wunderbare hatte 1908 schon Benz aufmerksam gemacht (*Märchen-Dichtung der Romantiker*, S. 144). Zu den Beziehungen des Märchens mit Theater- und Opernbühne, vgl. Heide Eilert, *Theater in der Erzählkunst. Eine Studie zum Werk E. T. A. Hoffmanns*, Tübingen, Niemeyer, 1977, insb. „Erster Teil: Wirklichkeitsmärchen und Bühnenzauber“, S. 1-39.

25. Die magisch bedingte Polymorphie von Figuren, die einer rein „natürlichen“, fixen Identität enthoben sind, macht auch jene „polymorphe Sozialisierung“ des Körpers sichtbar, die über das „Naturgegebene“ hinausgeht, wie Christine Détrez in *La Construction sociale du corps* detailliert untersucht hat (Paris, Seuil, 2002, Zitat S. 18).

26. GT 249.

im Kaffeehaus oder im gutbürgerlichen „damastnen Schlafrock“²⁷ zu Hause, zum anderen als unheimlicher Sonderling mit „metallartig tönende[r] Stimme“²⁸ und „großen feurigen Augen“²⁹, dessen seltene Gelehrsamkeit ihn in den Ruf bringt, „allerlei geheime Wissenschaften“³⁰ zu treiben und der vor Anselmus die „höher[e], würdevoller[e]“ Gestalt eines mild blickenden goldbekrönten „Geisterfürst[en]“ im „Königsmantel“ annimmt³¹, als mythischer Salamander schließlich, der in Flammengestalt gern im Punsch badet und sich auch einmal vor der Gefahr zu erlösen „schnell in des Konrektors Pfeifenkopf retirieren“³² muss.

Die Fremdartigkeit von Augen und Stimme, die beide Feinde charakterisiert, ist dabei das prägnanteste Zeichen ihres Grenzgängertums, und sie teilen dies mit Serpentina, die freilich nicht am Dresdner Alltag teilnimmt, aus Atlantis jedoch bis an den Rand der bürgerlichen Welt vordringen darf. Auch sie erfährt eine außergewöhnliche Körperwandlung, allerdings in umgekehrter Reihenfolge: Anselmus entdeckt sie zunächst als das radikale Andere in der Form des Schlängleins und erst als er in Lindhorsts wunderbarem Haus heimischer geworden ist, erscheint sie ihm in der 8. Vigilie zum ersten Mal als „ein liebliches herrliches Mädchen“.³³ Mit Serpentina bekommt neben dem Plastisch-Szenischen auch das Akustische in der Gestaltung der physischen Begegnung eine tiefere künstlerische Bedeutung, wobei sich die Perspektive von der äußeren Anschauung fremder Körper zum inneren sinnlichen Erlebnis verschiebt.

Innenansicht: die leibhaftige Erziehung zur Kunst

Wie beim initialen Zusammenstoß mit dem Apfelweib spielen bei der ersten Begegnung mit Serpentina Töne und Stimmen eine zentrale Rolle. Wenn im ersten Fall der gellende Schrei die Zuschauer versteinert, beleben in der folgenden Szene „das Gelispel und Geflüster“ die ganze Umgebung und gewähren dem Studenten stufenweise ein unvergessliches sinnliches Erlebnis. Die Szene ist berühmt: „Ein sonderbares Rieseln und Rascheln“ verkündet die Ankunft der drei Schlänglein im Gras, die Naturgeräusche am Fluss unter dem Holunderbaum schwellen wie ein sich einstimmendes Orchester sanft an, bis sie als vernehmbare Sprache und poetischer „Gesang“ im Sinne der romantischen Naturphilosophie³⁴

27. GT 269.

28. GT 248.

29. GT 253.

30. GT 241. Vgl. auch das Porträt Lindhorsts als „Nekromant“ in der 4. Vigilie (GT 256). Über die Figur des unheimlichen „Antiquar[s]“ (GT 241) als Topos der phantastischen Literatur, vgl. Louis Vax, *La Séduction de l'étrange*, Paris, PUF, 1965, p. 73–74.

31. Beschreibungen in der 6. Vigilie, GT 275 und in der 8., GT 286. Wie die Hexe führt auch Lindhorst als Magier ein Tier, den grauen Papagei, als Alter ego mit sich.

32. GT 301. Ähnliches auch GT 318.

33. GT 287.

34. GT 233–235. Die Vision gipfelt mit dem „herrliche[n] Gesang von tausend Flötenstimmen“. Die Idee einer verlorenen „heiligen Harmonie mit der ganzen Natur“, deren „Sprache dem entarteten Geschlecht der Menschen nicht mehr verständlich“ ist, wird von Serpentina in der 8. Vigilie klarer ausgedrückt und im Schlusssatz des Märchens wird die Rolle der Poesie,

hörbar werden. Von leibhafter Erziehung kann man insofern sprechen, als Anselmus' Aufmerksamkeit dabei präzise gelenkt wird. Als er die wunderbare Wahrnehmung der „leisen halbverwehten Worte[...]“ bezweifelt, ertönt nämlich „ein Dreiklang heller Krystallglocken“, der ihn dank der nun auch plastisch gestalteten Vision der Schlangen sozusagen ins Wunderbare zurückholt; als er dieses Schauspiel dann wiederum auf die Widerscheine der Abendsonne zu reduzieren versucht, ertönen die Glocken noch einmal, und plötzlich entdeckt er die „herrliche[n] dunkelblaue[n] Augen“ voller „unaussprechlicher Sehnsucht“, die ihm gleich „ein nie gekanntes Gefühl der höchsten Seligkeit und des tiefsten Schmerzes“ einflößen.³⁵ Man wird sich daran erinnern, dass „unter allen dreystimmigen Accorden der Dreyklang die vollkommenste Harmonie“³⁶ hat und auch eine Basis der abendländischen Musik darstellt. Die Auseinandersetzungen mit der Hexe als „feindliche[m] Prinzip“³⁷ werden im Gegensatz also immer von schrillen Dissonanzen angekündigt und begleitet. Als sich Anselmus zum ersten Mal bei Lindhorst einstellt, um für ihn Manuskripte zu kopieren, geht der „mächtige[...] Klang[...]“ der Kreuzkirchenglocke, die gerade zwölf geschlagen hat, in die immer stärkeren „gellenden Mißtöne[...]“ der Klingel über, die sich mit der schnarrenden Stimme des „Apfelweibs“ mischen und die anfängliche Verwünschung „ins Krystall“ wiederholen.³⁸ Stimme, Glockenton, Kristall: dieselben Elemente sind jedes Mal mit der sinnlichen Wahrnehmung des ästhetischen Zaubereichs verbunden, sie werden aber anders angeordnet und fungieren entweder als gravierende Bedrohung oder als Vorstufe zur Ekstase. So wird die Kesselszene der 7. Vigilie wieder von „dumpfem dröhnenden Klange“ desselben Kreuzturms eingeleitet und, an *Macbeth* angelehnt, vom „tausendstimmig heul[enden]“ Sturm begleitet³⁹, während die Rauerin „grausig gellende“⁴⁰ Laute von sich gibt. Als Anselmus später verhext und zur Strafe in die Flasche verbannt wird, wirken sich die „mißtönenden Klänge“ buchstäblich als akustische Folter aus, die verinnerlicht auch „das dumpfe Brausen des Wahnsinns“⁴¹ ist. Dagegen erinnern das „heimliche Lispeln und Flüstern“ und die „herrliche[n] Akkorde wie Krystallglocken“⁴², die auch immer wieder als „Gesang“⁴³ bezeichnet werden, den Studenten im bürgerlichen Leben an

„der sich der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur offenbart“ dementsprechend definiert (GT 290, 321). Einen Überblick über Hoffmanns oft erwähnte Beziehungen zur romantischen Naturphilosophie geben u. a. Jürgen Barkhoff, „Romantische Naturphilosophie“, in Kremer (Hrsg.), *E. T. A. Hoffmann*, S. 71-75 und Steinecke, „Kommentar“, S. 758-761.

35. GT 234.

36. Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 1, Leipzig, Weidemann und Reich, 1771, S. 279 (auch online bei textlog oder in der Digitalsammlung der Bayrischen Staatsbibliothek verfügbar).

37. GT 309. Vgl. auch Serpentin's Erzählung über die Hexe in Atlantis (GT 292).

38. GT 243-244.

39. GT 277-278.

40. GT 279.

41. GT 303. Ähnliches GT 304.

42. GT 256.

43. GT 238, 290, 291, 320.

die Verheißungen des poetischen Wunderlands, die er nicht vergessen soll; sie umwehen ihn hilfreich in seiner dichterischen Lern- und Prüfungszeit als Kopist und verringern dann die Qualen seiner Bestrafung.⁴⁴ Als deutlichstes all dieser Signale leitet der mächtige Dreiklang die wichtigsten Etappen seiner Initiation ein: die erste Begegnung mit dem Schlanglein, die Entdeckung der Geliebten als Mädchen und erzählende Führer durch den Atlantis-Mythos, die Befreiung nach bestandener Prüfung schließlich samt Vermählung und Aufnahme als Dichter ins Wunderreich.⁴⁵

Bei diesen besonderen Stationen steigern sich Anselmus' sinnliche Erlebnisse über das Akustische hinaus zur typisch romantischen Synästhesie⁴⁶, die nicht nur als Verschmelzung verschiedener Sinneseindrücke von innen erlebt wird, sondern als kosmisches Phänomen von der leuchtenden, duftenden, den Studenten taktil umwehenden sowie klingenden, sprechenden, singenden Natur ausgeht. Bemerkenswert ist die Art, wie Hoffmann diese insbesondere an Novalis erinnernde Darstellungsweise in leicht ironischer Brechung variiert. So wird die Vision im Holunderbusch mit ihren „tausend funkelnde[n] Smaragde[n]“, die auch „in tausend Flämmchen um ihn herflackernd“⁴⁷ herabfallen, im bürgerlichen Leben – im Sinne der phantastischen Dualität – durch das Feuerwerk verdoppelt, das ebenfalls „tausend knisternde Strahlen und Flammen um sich sprüh[t]“. ⁴⁸ Andererseits ist die Gefangenschaft in der Flasche⁴⁹ als Kehrseite der poetischen Entrückung auch ein Moment der Synästhesie, allerdings einer extrem schmerzvollen, bei der nicht nur das „Klingen und Schallen“, sondern auch die „strahlenden Regenbogenfarben“⁵⁰ der Kristallreflexe zur „Höllqual“⁵¹ werden – nach dem gleichen Prinzip der Verschmelzung von Klang und Licht schützt Serpentina den armen Anselmus, indem ihre Seufzer „sich um die Flasche wie grüne durchsichtige Holunderblätter“ legen und sowohl die betäubenden Töne wie auch „de[n] blendende[n] verwirrende[n] Schein“⁵² verschwinden lassen. Die Bedeutung dieser Marter in künstlerischer Hinsicht wird gleich im Gespräch mit den Kreuzschülern klar ausgedrückt: Trotz gezielter musikalischer Ausbildung

44. Vgl. GT 239 (auf der Elbe), 254 und 256 (beim Blick in den smaragdnen Ring), 274 (beim Kopieren in der 6. Vigilie), 305 (als Hilfe für den Gefangenen).

45. Vgl. GT 234, 287, 309.

46. Zur romantischen Auffassung der Synästhesie und deren Beziehung zur hieroglyphischen Schrift über die Chladnischen „Klangfiguren“, vgl. Oesterle, „Arabeske, Schrift und Poesie“.

47. GT 234.

48. GT 238.

49. Zu dieser Episode, vgl. Lothar Pikulik, „Anselmus in der Flasche. Kontrast und Illusion in E. T. A. Hoffmanns ‚Der goldne Topf‘“, *Euphorion* 63, 1969, S. 341–370; Tania Rutke, „Der kirschrote Almandin. Phantastische Mineralogie bei E. T. A. Hoffmann“, in Steinecke (Hrsg.), *E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch* 16, 2008, S. 109–120 – die Autorin betont die Verwandtschaft von Kristall und Spiegel; diese werden erzählerisch kombiniert, um sowohl Anselmus' Berührung mit Atlantis (unter dem Holunderbusch sowie in Lindhorsts smaragdenem „Spiegelring“) wie auch dessen „Fall ins Krystall“ (bei dem der magische Spiegel der Rauerin eine Rolle spielt) herbeizuführen.

50. GT 303.

51. GT 304.

52. GT 303.

freuen sich diese nämlich, „keine italiänische [sic]. Chöre mehr auswendig lernen“ zu müssen und stattdessen beim Bier „wie wirkliche Studenten ‚Gaudeamus igitur‘ [...] seelenvergnügt“⁵³ singen zu dürfen. Der Abfall von der Kunst ist aber nur für den auf eine ganz andere Weise in strenge ästhetische Zucht genommenen Anselmus eine Strafe, weil die poetische Bestimmung eigentlich aus seinem Inneren wächst: So nennt Serpentina das „kindliche[...] poetische[...] Gemüt“, das zu ihrer Eroberung notwendig ist, ausdrücklich eine „innere Geistesbeschaffenheit“⁵⁴, und Lindhorst bemerkt bei Anselmus' Befreiung und dichterischer Verklärung, dass das nun besiegte „feindliche[...] Prinzip [...] zerstörend in [s]ein Inneres zu dringen und [ihn] mit [sich] selbst zu entzweiten trachtete“.⁵⁵ Und so wie er das in seltsamer unbekannter Schrift geschriebene Manuskript „wie aus dem Innersten heraus“⁵⁶ versteht, kann der durch seine zauberhaft-sinnlichen Erlebnisse verwirrte Student von Anfang an zwischen der poetischen Vision und deren blassem bürgerlichem Abbild doch dezidiert unterscheiden. Als bloße Erinnerung erfüllt ihn das Feuerwerk über der Elbe mit „unaussprechliche[r] Sehnsucht“ und „glühende[m] Verlangen“ nach der kurz davor in vollkommener Form erlebten wunderbaren Synästhesie⁵⁷, und obwohl Veronikas „dunkelblaue[...] Augen“ gerade im prosaischen Augenblick, wo der Konrektor Paulmann Heerbrands „Hang zu den Poeticis“ sanft tadelt, auch „jenes wunderbare Augenpaar“ zu verdrängen vermögen⁵⁸, bleibt zumindest die Musik als ästhetischer Prüfstein unangetastet. Wie Heerbrand Veronikas Stimme mit einer „Krystallglocke“ vergleicht, entfährt es dem Studenten abrupt: „Das nun wohl nicht!“⁵⁹

Ob sie einen Zustand der dichterischen Entrückung herbeiführt oder Folter bedeutet, die Synästhesie wirkt sich auch, über die Sinneseindrücke hinaus, auf den ganzen Leib aus. Der „Fall ins Krystall“ ist in dieser Hinsicht besonders aufschlussreich. Er wird nämlich als eine fortschreitende, jedoch nicht ganz abgeschlossene und deshalb umkehrbare Petrifikation des Studenten beschrieben: Ihm ist dabei, „als verdichteten sich [...] Feuerströme um seinen Körper“, die wie beim Glasgießen „zur festen eiskalten Masse“ werden, so dass „seine Glieder enger und enger sich zusammenziehend“ erstarren⁶⁰ und er dann „regungs- und bewegungslos wie in einem festgefrorenen Äther“ schwimmt,

53. GT 304.

54. GT 291.

55. GT 309. Über den Sinn von Anselmus' Strafe ist viel diskutiert worden, vgl. Johannes Harnischfeger, *Die Hieroglyphen der inneren Welt: Romantikkritik bei E.T.A. Hoffmann*, Wiesbaden, Westdeutscher Verlag, 1988, S. 342-354 – im „feindlichen Prinzip“ sieht er jedoch umgekehrt eine Veräußerlichung der Schuld, die mit dem Sieg über die Hexe verschwindet. Dagegen kann man bemerken, dass Innen- und Außenperspektive immer gekoppelt sind und Anselmus' Befreiung grundsätzlich von seiner endgültigen inneren Bekehrung zu Serpentina bewirkt wird.

56. GT 287.

57. GT 238.

58. GT 240.

59. GT 241.

60. GT 302.

wobei „der Geist vergebens dem toten Körper gebietet“.⁶¹ Paradoxerweise bleibt in diesem Zustand ein Rest von Elastizität, der allerdings die Folter steigert: die Last kann noch schwerer drücken, die Luft zum Atmen noch dünner werden, die Pulsadern noch banger aufschwellen, die Nerven „im Todeskampfe“⁶² noch blutender zucken. Vorweggenommen wird dieser Zustand einer stillstehenden und deshalb fortwährenden Agonie, der auch als äußerste Intensivierung einer gewöhnlicheren philiströsen Beengtheit verstanden werden kann⁶³, durch den Kampf mit der „weißen durchsichtigen Riesenschlange“⁶⁴, die Anselmus bei seinem gescheiterten ersten Besuch vor Lindhorsts Tür immer fester umwindet, zermalmt und sich vampirhaft von seinem spritzenden Blut rötet. Beim „Fall ins Krystall“ tauchen Riesenschlangen wieder auf, die Anselmus in ihren Schlingen festhalten und mit Feuer übergießen. Und wie das Kristall wird auch dieses Motiv der Schlange kontrastiv eingesetzt. Es steht nämlich ebenfalls im Zentrum der wonnevollen Synästhesie mit Serpentina als goldgrün leuchtendem Schlänglein. Anstatt der qualvoll beklemmenden Enge erfährt Anselmus durch ihre Augen eine erotisch-kosmische Entgrenzung. In der ersten Vision vereinigen sich die Stimmen der Natur wie nacheinander einsetzende Orchesterinstrumente, um die Liebe als poetische Weltseele zu verkünden, bis der „herrliche[...] Gesang [...] im Wiederhall [durch] die goldenen vorüberfliehenden Abendwolken in ferne Lande“⁶⁵ getragen wird. Spürbar menschlicher gestaltet sich bei der privateren Initiation in Lindhorsts Palmenbibliothek die Erotik der Schlangenfrau, in der man auch die Spur der furchtbaren Riesenschlangen in zahmer und zarter Form erkennen kann. Auch von ihr fühlt sich Anselmus „ganz und gar umschlungen und umwunden“, aber anstatt dabei zerdrückt zu werden oder zu erstarren, hat er den Eindruck, „daß er sich nur mit ihr regen und bewegen könne“, es ist ihm „als sei es nur der Schlag ihres Pulses, der durch seine Fibern und Nerven zittere“ und die Worte, die sie ihm dann sagt, entzünden in ihm „wie ein leuchtender Strahl die Wonne des Himmels“⁶⁶ – ein orgastischer Höhepunkt, der noch vor dem eigentlichen Kuss kommt. Vom Motiv der Schlange ausgehend kann man die Synästhesie also auch als eine Sexualisierung des künstlerischen Schaffens verstehen, das zwischen Eros und Thanatos pendelt, womit die künstlerische Praxis als Lebensaufgabe und unerhörtes Wagnis hingestellt wird. Eigentlich hat der werdende Dichter keine Wahl: die poetische Daseinsform drängt sich ihm auf, kann ihn mit dem höchsten Rausch belohnen, bedeutet aber zugleich die größte Selbstqual.⁶⁷

61. GT 303.

62. *Ibid.*

63. Vgl. Pikulik, *Romantik als Ungenügen an der Normalität*, S. 212-216.

64. GT 244.

65. GT 235.

66. GT 288.

67. Über die „Gestaltungen des Dualismus, des Kontrastes und der Widersprüchlichkeit in Hoffmanns Werk [...] als das einigende Prinzip von Autobiographie und Dichtung“, vgl. Wulf Segebrecht, *Autobiographie und Dichtung. Eine Studie zum Werk E. T. A. Hoffmanns*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1967 (Zitat S. IX, sonst insb. S. 91-132, obwohl der Autor sich nicht direkt auf *Der goldene Topf* bezieht).

Zwei Bemerkungen zum Schluss über Erotik und Lesarten

Der Gegensatz zwischen Veronika und Serpentina und die Wahl einer poetischen Traumgeliebten statt der bürgerlichen Ehe ist nicht selten als Abkehr vom Sexuellen im Sinne einer künstlerisch absolut notwendigen Keuschheit gedeutet worden.⁶⁸ Eine Analyse der Inszenierung von Körper und Leib in *Der goldene Topf*, die letztendlich die triebhafte Dynamik der Kunst freilegt, steht nicht unbedingt im Gegensatz dazu. Vielmehr wird dabei die ästhetische Sublimierung⁶⁹ – als Umlenkung der Libido – auf ihre Grundlage zurückgeführt; Freud hat bekanntlich Hoffmann gelesen.

Dieser setzt sein Programm eines Märchens „aus der neuen Zeit“ durch eine anschauliche szenische Erzählweise um, die die Figuren primär als handelnde Körper und fühlende Leiber zeigt – es ist bekanntlich auch der Sinn der dichterischen Erziehung durch die Materialität der Kalligraphie. Angebracht ist also eine Lesart, die den Text nicht durch systematische Allegorese reduziert. Eine diskrete, wenn auch leicht distanzierte Anweisung kann man darin erkennen, dass Lindhorst von seiner Atlantis-Erzählung behauptet, sie sei „nichts weniger als ungereimt oder auch nur allegorisch gemeint, sondern buchstäblich wahr“⁷⁰, während Heerbrand im ganzen Abenteuer am Ende eben „nur eine poetische Allegorie“ sehen will. Dass dieser zweite hermeneutische Weg vielleicht doch zu ziemlich platten Ergebnissen führen kann, ergibt sich aus der ergänzenden Bemerkung, Veronika habe nun als Braut des Registrators durch dieses „Gedicht [...] den gänzlichen Abschied von dem Studenten besungen“.⁷¹

Was mag denn auch vom Märchen überbleiben, wenn man einem rational abstrahierten Sinn das ganze bildhafte Fleisch des Textes aufopfert? Auf diese Frage hat Goethe im Hinblick auf sein eigenes Werk in einer „Das Märchen“ betitelten *Xenie* bemerkt:

Mehr als zwanzig Personen sind in dem Märchen beschäftigt.
„Nun, und was machen sie denn alle?“ Das Märchen, mein Freund.⁷²

Zum Leidwesen des großen Weimarerers hat Hoffmann nicht nur die grüne Schlange und die Lilie aus dessen *Märchen* übernommen, sondern auch eine solche performative Intention in Szene gesetzt – und zwar auf jene bunte und

68. Vgl. insb. Detlef Kremer, *Romantische Metamorphosen. E. T. A. Hoffmanns Erzählungen*, Stuttgart/ Weimar, Metzler, 1993, S. 79-94.

69. Kremer spricht eben von „erotische[r] Sublimation“ (*ibid.*, S. 86) und analysiert Anselmus' „erotisch-poetische Himmelfahrt“ als Verwandlung der „Schlange des Sündenfalls [...] in die Schlingen der Schrift“ (Zit. *ibid.*, S. 92 u. 91).

70. GT 247.

71. GT 314.

72. Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Schiller, *Xenien*, in *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hrsg. von Erich Trunz, München, Beck, 1988, Bd. I: *Gedichte und Epen*, S. 208-234, hier S. 213. Zu Goethes Beharren auf dem Rätselhaften seines „Märchens“, das symbolisch und eben nicht allegorisch zu lesen sei, vgl. E. Trunz' Kommentar in *Goethes Werke*, Bd. VI: *Romane und Novellen*, S. 619-620.

abgründige Art, die nichts von den physisch eingeschriebenen Wonnen und Qualen des dichterischen Schaffens verklärt, Goethe womöglich auch deshalb „schlecht bekam“⁷³ und das Werk doch zu einem Klassiker der deutschen Romantik gemacht hat.

73. Man kennt die vielzitierte Bemerkung aus Goethes Tagebuch (21. 5. 1827): „Den goldnen Becher angefangen zu lesen. Bekam mir schlecht; ich verwünschte die goldnen Schlängelein.“ Zitiert in Friedrich Schnapp (Hrsg.), *E. T. A. Hoffmann in Aufzeichnungen seiner Freunde und Bekannten. Eine Sammlung*, München, Winkler, 1974, S. 744. Zu Hoffmanns kognitiver und ästhetischer „Zwitterstellung zwischen Klassik und Romantik“ vgl. Renate Lachmann, „E. T. A. Hoffmanns Phantastikbegriff“, in Gerhard Neumann (Hrsg.), *„Hoffmanneske Geschichte“. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005, S. 135–152 (Zit. S. 135); Lachmann bezieht sich dabei auf Neumanns Artikel „Anamorphose. E. T. A. Hoffmanns Poetik der Defiguration“, in Andreas Kablitz, Gerhard Neumann (Hrsg.), *Mimesis und Simulation*, Freiburg i. B., Rombach, 1998, S. 377–417.