

E.T.A. Hoffmann

DER GOLDNE TOPF



Mit: Philipp Buder, Jan-Eric Meier, Andreas Möckel, Mona Georgia Müller, Hannah Sieh, Jessica Trocha.

Regie	Robert Teufel
Bühnen- und Kostümbild	Louisa Wandschneider
Dramaturgie	Kerstin Car
Regieassistenz	Isabelle Chastenier
Soufflage	Valeska Lembke
Inspizienz	Tim-Christoph Bach

Inhalt

Kurzbiografie E.T.A. Hoffmann	S. 3
E.T.A. Hoffmann – Der Gespensterseher	S. 7
Marion Bönninghausen: Der Goldne Topf	S. 16
Geschichtspolitischer Hintergrund: Zwischen Traum und Wirklichkeit	S. 19
Die Moderne als Geschichte einer Resonanzkatastrophe	S. 23
- Die Stimme der Natur	S. 23
Romantik 2.0	S. 28
Alles ist in allem	S. 29

Kurzbiografie

Kindheit, Studium und erste Anstellungen

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Beamter und Künstler, Musiker, Zeichner und Schriftsteller, wurde am 24. Januar 1776 in Königsberg als Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann geboren; aus Verehrung gegenüber Mozart ersetzte er 1805 den Vornamen Wilhelm durch Amadeus. Er wuchs in zerrütteten Familienverhältnissen mit einem trinkenden Vater und einer hysterischen Mutter auf. Nach der Scheidung der Eltern lebte er bei seiner Mutter, wurde jedoch weitgehend durch den Onkel Otto Dörffer, einem frommen, beschränkten und strengen Juristen, erzogen. Dieser sorgte jedoch früh für Musik- und Zeichenunterricht, sodass Hoffmann bereits mit 13 Jahren seine ersten Kompositionen zu Papier brachte.

Ab 1782 besuchte Hoffmann die reformierte Burgschule, an der er in Theodor Gottlieb von Hippel einen Freund fürs Leben fand.

Im Jahr 1792 nahm er ein Jura-Studium auf, das er 1795 mit dem ersten Examen abschloss. Auch in dieser Zeit zeichnete und komponierte Hoffmann und schrieb seinen ersten Roman *Cornaro*, der jedoch nicht erhalten geblieben ist. Dem Studium folgten Anstellungen in Königsberg und ab 1796 am Gericht in Glogau. Zwei Jahre später, nach dem erfolgreich abgeschlossenen Referendarexamen, verlobte sich Hoffmann mit seiner Cousine Minna Dörffer und wechselte als Gerichtsrat nach Berlin. Das großstädtische künstlerische Leben konnte er jedoch nur kurze Zeit genießen, da er nach dem Assessorexamen im Jahr 1800 nach Posen versetzt wurde.

Aufgrund einiger Karikaturen, in denen sich Hoffmann über die Posener Gesellschaft lustig gemacht hatte, wurde er 1802 nach Plock/Weichsel strafversetzt. Im selben Jahr heiratete er die Polin Maria Thekla Michalina Rorer-Trzynska; die Verlobung mit Minna hatte er zuvor gelöst. Die Jahre in Plock und ab 1804 als Regierungsrat in Warschau standen vor allem im Zeichen der Musik. Neben seinem Hauptberuf schrieb, zeichnete und komponierte Hoffmann, engagierte sich beim Aufbau einer „Musikalischen Gesellschaft“ in Warschau und konnte als deren Dirigent auch erstmals eigene Werke aufführen. Mit dem Einrücken der französischen Truppen verlor er 1807 seine Anstellung und begab sich in Berlin auf Stellensuche, die jedoch erfolglos blieb.

Kapellmeister in Bamberg und Dresden

So nahm er 1808 die Stelle des Kapellmeisters am Bamberger Hoftheater an. Wenngleich diese Anstellung wieder nur kurz währte, da das Theater 1809 Konkurs anmelden musste, war die Zeit in Bamberg für Hoffmanns Zukunft entscheidend, da er sich nun vermehrt der Schriftstellerei zuwendete. Dieses tat er zunächst in Form der Musikkritik, die eine seiner

zentralen Tätigkeiten im Rahmen der Mitarbeit an der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* darstellte. In der von Johann Friedrich Rochlitz herausgegeben Zeitschrift veröffentlichte Hoffmann neben seiner ersten Erzählung *Ritter Gluck* (1809) auch zwei wichtige Beethoven-Rezensionen, die später in den Aufsatz *Beethovens Instrumentalmusik* im ersten Teil der *Kreisleriana* einfließen. Die Musik der Romantik, deren Wesen Hoffmann als „die unendliche Sehnsucht“ bezeichnete, lag ihm besonders am Herzen und in Beethoven sah er sie in ihrer reinsten Form manifestiert. Beethoven höchstpersönlich wandte sich in einem Brief vom 23. März 1820 an Hoffmann, um für das Schreiben über seine Werke zu danken.

Brief Beethovens an E.T.A. Hoffmann

„[...] Sie nehmen also, wie ich glauben muß, einigen Antheil an mir; Erlauben Sie mir zu sagen, dass dieses von einem mit So ausgezeichneten Eigenschaften begabten Manne ihres gleichen, mir sehr wohl thut.[...]“

Im Kontext der Musikkritik entwickelte Hoffmann zu dieser Zeit auch die fiktive Figur des Kapellmeisters Kreisler, die in gewisser Weise sein literarisches Alter Ego darstellt und eine ganze Reihe von Kreisleriana-Erzählungen in den *Fantasiestücken* und in dem Roman *Lebensansichten des Katers Murr* durchzieht.

1810 fand Hoffmann eine neue Anstellung am Bamberger Theater als Direktionsgehilfe, Dramaturg und Dekorationsmaler. Daneben komponierte, schrieb und zeichnete er weiter und verdiente Geld als Musiklehrer. Eine heftige Verliebtheit in seine Musikschülerin Julia Mark machte ihm sehr zu schaffen und floss mitsamt seinen wechselnden Gefühlen in seine literarischen Werke ein.

„Die seit der Empfindsamkeit geübte Kunst, Poesie aus dem Stoff des eigenen Lebens zu verfertigen und umgekehrt das eigene Leben nach poetischen Vorbildern zu stilisieren, wurde von Hoffmann mit außergewöhnlicher Konsequenz verwirklicht“

(*Michael Neumann*)

Da Julia 1812 heiratete und auch die finanziellen Probleme Hoffmanns größer wurden, nahm er im darauf folgenden Jahr das Angebot, als Theaterkapellmeister in Dresden zu wirken, an. Während er zunehmend literarisch tätig war und weiterhin Erzählungen in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* veröffentlichte, spielte die Musik hier noch ein letztes Mal die Hauptrolle: Mit der in Bamberg begonnenen und 1814 vollendeten Oper *Undine* gelang ihm sein wohl wichtigstes musikalisches Werk, das 1816 in Berlin uraufgeführt wurde. In einem Brief vom 29. Mai 1815 an Friedrich de la Motte-Fouqué, der nach seiner eigenen Erzählung das Libretto verfasste, nennt Hoffmann „die Undine ganz und gar jetzt unsere gemeinschaftliche Sache“ und weist die vom Berliner Theaterdirektor Karl Friedrich Moritz Paul von Brühl vorgebrachte Kritik an seiner Person zurück: „Ohne einbildisch zu seyn glaube

ich gerade den Ton, die Farbe des Gedichts getroffen zu haben [...]“. Am Rande sei noch darauf hingewiesen, dass Hoffmann diesen Brief mit dem Namen Kreisler unterzeichnet hat.

Literarische Erfolge

Wie viele andere Ereignisse seines Lebens fand auch die Zusammenarbeit mit Fouqué ihren literarischen Niederschlag in Hoffmanns Werken: Ein fiktiver Briefwechsel zwischen Baron Wallborn und Johannes Kreisler, hinter denen sich niemand anderes als Fouqué und Hoffmann verbergen, erschien 1814 in *Die Musen. Eine nordische Zeitschrift*. Zusammen mit den *Kreisleriana* und mit weiteren Erzählungen, darunter das Märchen *Der goldene Topf*, wurden sie von Hoffmann auch in die 1814 und 1815 erschienene Sammlung *Fantasiestücke in Callots Manier* aufgenommen, mit der er seine ersten großen literarischen Erfolge feiern konnte.

In unterschiedlichen Varianten begegnet in den *Fantasiestücken* der Einbruch des Fremden in die Realität, der Widerstreit von bürgerlicher Normalität und fantastischer Kunst, von äußerer Vernunft und geheimnisvoller Tiefe des menschlichen Unbewussten.

Die hier abgesteckten Themen durchziehen auch Hoffmanns spätere Texte und können als geradezu charakteristisch für sein Gesamtwerk gelten. So prägt die Erfahrung einer zerrissenen, gedoppelten Wirklichkeit auch den ab 1814 entstandenen Roman *Die Elixire des Teufels*, dessen erster Band 1815 erschien und dem der zweite Band 1816 folgte. Hoffmann konnte damit allerdings nicht an den Erfolg der *Fantasiestücke* anknüpfen, wie er sich zunächst erhofft hatte.

1814 beendete Hoffmann seine musikalische Laufbahn in Dresden und kehrte nach Berlin zurück. Mit der Hilfe Hippels fand er dort eine Anstellung am Kammergericht und wurde 1816 zum Kammergerichtsrat befördert. Zugleich baute er sich in der Berliner Gesellschaft rasch einen großen Kreis von Freunden und Bewunderern auf; er pflegte Umgang mit Tieck, Chamisso, Eichendorff, Humboldt und weiteren bedeutenden Persönlichkeiten der Zeit. In einem Leben zwischen Kammergericht und der Weinstube Lutter & Wegner, in der er sich fast allabendlich mit dem Schauspieler Ludwig Devrient traf, fand er doch genug Zeit zum Schreiben und entwickelte eine hohe literarische Produktivität. Ab 1816 arbeitete Hoffmann an einer zweiten Sammlung von Erzählungen, den *Nachtstücken*. Die bekannteste Erzählung des Zyklus' ist sicher *Der Sandmann*.

Die letzten Jahre

1819 wurde Hoffmann in die Immediat-Commission zur Ermittlung hochverräterischer Verbindungen und anderer gefährlicher Umtriebe berufen. Durch seine aufrichtige Arbeit, die häufig Angeklagte vor polizeilicher Verfolgung schützte, zog er den Unmut des Berliner Polizeidirektors auf sich. Mit der Beförderung in den Oberappellationsssenat erhielt Hoffmann 1821 andere Aufgaben. In einem Disziplinarverfahren wegen der Karikierung des

Polizeidirektors in dem 1822 erschienen Roman *Meister Floh* und einer darauf folgenden Zensur des Werkes, fand diese Zeit aber ein trauriges Nachspiel.

Bereits 1819 war Hoffmann schwer an Lues erkrankt. Dennoch fand er in den nächsten Jahren weiterhin die Kraft, neben der täglichen Arbeit literarisch tätig zu sein. Mit *Das Fräulein von Scuderi* (1818) und den *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (1819-21) erschienen wichtige Spätwerke.

Quelle: <https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/unterrichten/wissenswertes/>

Der Gespensterseher

Ein preußischer Beamter mit Hang zu Dämonie und Exzess wird im frühen 19. Jahrhundert zu einem der bedeutendsten Schriftsteller der Romantik. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann spricht vormittags akribisch Recht – und ersinnt danach im Rausch schaurig-düstere Geschichten über Untote, Naturgeister und sprechende Tiere. Mit anderen Autoren revolutioniert er die Literatur einer Zeit, der das Künstlerische das Maß aller Dinge geworden ist.

Von Mathias Mesenhöller

Eine kleine, gebeugte Gestalt schreitet über den nächtlichen Berliner Gendarmenmarkt. Duster ragt in ihrem Rücken die ausgebrannte Ruine des Schauspielhauses auf. Der Mond verleiht dem Mann einen seltsam unruhigen Schatten – mit jedem Schritt, so scheint es, wird der Schemen lebhafter. Dann geschieht es: Kurz bevor der späte Gast die Weinstube von Lutter & Wegner erreicht, gleitet sein Schatten an ihm vorbei, springt auf und schafft mit Dämonengewalt seinen Besitzer aus der Welt – den preußischen Juristen Ernst Hoffmann, pünktlich, nüchtern und rechtschaffen.

Über die Schwelle des Wirtshauses tritt, den schmalen Mund sardonisch verzogen, den breitkrepigen Hut tief im Gesicht: der Säufer und Phantast, Komponist, Dichter, Schwadronneur und Schnellzeichner Ernst Theodor Amadeus Hoffmann.

„Gespenster-Hoffmann“. So nennen sie den Gerichtsrat im Berlin des Jahres 1817, seiner Erzählungen wegen, durch die Doppelgänger und Naturgeister huschen, Alchemisten, Untote und sprechende Hunde; mit klopfendem Herzen blättern Tausende Leser bei Kerzenschein die Seiten um. Ganz geheuer ist den Berlinern aber auch der Autor selbst nicht: der königliche Beamte mit der ausgeprägten Nachtseite. Ein gelbhäutiges, Grimassen schneidendes Männlein mit einem mächtigen, markanten Schädel auf einem lächerlich kleinen, nach vorn gekrümmten Körper. Bei Tag spricht Hoffmann Recht am königlichen Kammergericht, gewissenhaft wie kein Zweiter – um des Nachts unter schauspielern und Glücksspielern, bei Wein, Arrak-Punsch und Champagner phantastische Geschichten, ätzende Bonmots und aberwitzige Parodien zu sprühen.

Ein Doppelleben, müssen sie annehmen, die ordentlichen Bürger. Und fehlen weit: Dies würde den Verwandlungskünstler Hoffmann um mehrere Leben verkürzen. Seines ist eher ein Drei-, Vier- und Fünffachleben, ein aus Masken, Spielerei, Exzessen, Erfolgen, mehr aber noch aus Niederlagen zusammengesetztes, unstetes Wanderleben.

Ein kurzes Leben, natürlich. So viel Ehrgeiz, Talent und Intensität lässt sich nicht über die übliche Daseinsspanne durchhalten. Schon gar nicht in einer Zeit, die das gesellschaftlich

Übliche ohnehin außer Kurs gesetzt hat, deren Parole „Romantik“ lautet: die Erhebung der Kunst zum Maß aller Dinge, die Verwandlung des Lebens in einen Roman.

In einen Roman, wie ihn Hoffmann lebt, meist nah am Abgrund, größtenteils in der Nacht – und in dem er allmählich die Metamorphose durchmacht vom Bürgersohn Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann zum Mozartnachfolger Ernst Theodor Amadeus und endlich zu E.T.A. Hoffmann, dem obersten Gespensterseher seiner Zeit.

Wenig deutet voraus auf dieses Leben, als der Zweijährige 1778 mit seiner Mutter in ein geräumiges Haus in der Junkergasse im ostpreußischen Königsberg zieht, zur Großmutter, zu zwei Tanten und einem Onkel.

Das Heim der mütterlichen Familie ist ein sauberes, ja überordentliches Bürgerhaus in vornehmer Lage. Doch das Übermaß an Schicklichkeit, der furchtsame Blick auf die Meinung „der Leute“ verrät, dass die bürgerliche Ehrbarkeit wankt. Der Onkel, Jurist wie Generationen vor ihm: gescheitert, vorzeitig pensioniert. Die Mutter: geschieden, von dem Juristen Christoph Ludwig Hoffmann, der die Musik mehr liebt als das Amt, und den Alkohol noch mehr.

Eine beschämte Familie, die zurückgezogen lebt. Durch das Haus dringen regelmäßig unheimliche Klagelaute: Im Obergeschoss wohnt eine gemütskranke Witwe mit ihrem Sohn – den sie für den wiedergeborenen Heiland hält, sich selbst für die Jungfrau der Schmerzen.

Das zweite prägende Geräusch in Hoffmanns Kindheit ist Musik. Bisweilen gibt es Hauskonzerte; der Onkel dilettiert auf einem Cembalo, spielt leidlich Klavier. Auch Ernst erhält Klavier- und Geigenstunden. Doch selbst daran knüpft sich ein Misston: das Schimpfen des Onkels. Denn der, so schildert Hoffmann es später in einer Erzählung, versteht den verträumten, bald traumwandlerisch sicher auf dem Klavier phantasierenden Jungen nicht. Beharrt auf korrektem Abspielen der Übungen. Fordert Konvention, nicht Kunst. Umfängen von Reputationsangst, Irrsinn und lächerlicher Autorität, entwickelt der Heranwachsende eine distanzierte, genaue Beobachtungsgabe. Heimlich hält er, was er hört und sieht, in ironischen Notizen fest, in boshaft präzisen Karikaturen: ein Talent, das ihm einmal die Karriere ruinieren wird.

Wenn er unbeobachtet ist, durchforstet Hoffmann die Bücherregale seines Onkels. Konsumiert Schund, verliert sich in den offenherzigen „Bekanntnissen“ des französischen Philosophen Jean-Jacques Rousseau und in aktuellen Theaterstücken.

Lesen wird seine zweite Obsession. Über Jahrhunderte haben allenfalls Gelehrte und Mitglieder des Hofadels regelmäßig gelesen. Der größere Teil derjenigen, die überhaupt die Kunst beherrschten, aus Buchstaben Wörter und Sätze zu bilden, beschränkte sich auf die wiederholte Lektüre weniger, meist frommer Texte. Doch seit die Philosophen und Pädagogen der Aufklärung fordern, dass jeder Mensch Unterricht erhalte und gebildet werde, wächst die Zahl der Lesefähigen. Und Fürsten wie Friedrich II. von Preußen, die

meinen, ein frommes Volk, das die Bibel lesen kann, sei leichter zu regieren, drängen darauf, dass Neuerungen wie die Schulpflicht auch wirklich durchgesetzt werden.

Die Nachfrage nach frischen Stoffen steigt. Immer neue Dramen und Romane kommen auf den Markt, Zeitungen, Almanache und „Taschenbücher“: preisgünstige, in handlichem Format gedruckte Sammlungen kurzweiliger Schriften aller Art. Regelrechte Textfabriken entstehen, in denen Autoren arbeitsteilig und in Serie literarische Massenware herstellen. Nicht alles Gedruckte entspricht freilich dem Anliegen der Aufklärer. Neben Räuber- und Abenteuergeschichten sind besonders Geheimbund-Romane beliebt, in denen mysteriöse Organisationen verwickelte Komplote spinnen, Ehrenmänner sich als Doppelagenten herausstellen und Schränke Geheimtüren haben.

Skeptiker warnen vor einer unkontrollierten Anfeuerung der Phantasie. Vergebens: Allein zwischen 1790 und 1800 erscheinen 2500 Romane – so viele wie in den 90 Jahren zuvor.

Als Hoffmann 1792 an der Universität Königsberg zu studieren beginnt, ist die „Leserevolution“, wie der Kulturphilosoph Friedrich Schlegel das neue bürgerliche Phänomen später nennen wird, in vollem Gang. Zwar wählt er, gemäß der Familientradition, die Juristerei, doch Hoffmann teilt das Schicksal zahlreicher Leser: Er will selbst schreiben. Der Unterschied zu anderen: Er will auch malen. Und vor allem komponieren. 1795 hat er einige kleinere Musikstücke fertig, einen Roman, macht sein erstes Examen. Die Malerei hat er nach einem gescheiterten Versuch, zwei Bilder zu verkaufen, zurückgestellt. Schockierender für die Familie: Der 19-Jährige hat eine Affäre mit einer ehemaligen Nachbarin – neun Jahre älter, verheiratet, sechs Kinder. Die Familie schickt Hoffmann ins schlesische Glogau, zu einem Verwandten, Regierungsrat am dortigen Gericht. Der junge Mann leidet. Bummelt, statt sich aufs zweite Staatsexamen vorzubereiten. Vom Verlag erhält er das Manuskript seines ersten Romans zurück: abgelehnt. In dieser Zeit wird ihm selbst die Musik sauer. Endlich rafft er sich auf, verlobt sich wie zur Besiegelung einer neuen Ernsthaftigkeit mit der Glogauer Cousine Minna Doerffer und legt die Prüfung ab. Als sein zukünftiger Schwiegervater als Gerichtsrat nach Berlin berufen wird, bemüht sich Hoffmann dort erfolgreich um eine Referendarstelle.

1798 zieht er um in Preußens Kapitale, wo sich in privaten Salons eine bürgerlich-adelige Intelligenz versammelt. Zu der gehört seit Kurzem auch eine Schar junger Literaten, die das vernunftgläubige Moralisieren der Aufklärung ablehnen, den hohen Ton, die erstarrten Formen der Klassik. Die nicht weniger fordern als eine Revolution des Dichtens und Denkens.

„Etwas Neues“: Dies ist die Devise, seit der Revolution 1789 in Frankreich. Auch deutsche Intellektuelle bejubeln die Ereignisse als Durchbruch der Freiheit und der Vernunft. Doch 1792 schlägt das demokratische Experiment um in Terror und Bürgerkrieg, und die politisch entfesselte Vernunft erweist sich als mörderisch. Die wahre Freiheit, verkündet der Dramatiker Friedrich Schiller nun in Jena, sei ohnehin nicht in der Politik zu suchen, sondern in der Kunst, im ästhetischen Spiel.

Bald sammeln sich die agilsten Köpfe der jungen Generation in dem thüringischen Universitätsstädtchen und treiben Schillers Gedanken weiter: Die Aufklärung, postulieren sie, sei gescheitert. Sie werde dem Individuellen und Eigentümlichen nicht gerecht, der abgründigen Seite des Lebens. Eine Kunst, die vom Geheimnis des Alltäglichen handelt: das wäre die wahre Revolution. „Romantische Poesie“ nennen die Neuerer ihr Projekt: „Indem ich dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten gebe, so romantisiere ich es“, schreibt Friedrich von Hardenberg, ein Bergassessor, der unter dem Namen „Novalis“ mystische Gedichte verfasst.

Die Kunst soll sich dem Leben zuwenden – und das Leben Kunst werden: ein Roman. Schluss mit der Kunstsprache des klassischen Dramas, fort mit dem Korsett der gesellschaftlichen Zwänge, fordern die Anhänger der neuen Bewegung.

Aus dem Kreis um ihren Vordenker Schlegel heißt es, die Freunde fielen vor Lachen vom Stuhl, wenn sie sich Schillers pathetische Verse vorlesen. Es kommt zum Bruch mit Schiller, die Runde löst sich auf, und einige Literaten siedeln über nach Berlin. Die Stadt wird um 1800 neben Jena zum zweiten Zentrum der Romantiker.

Ludwig Tieck, der als Schüler in einer Literaturfabrik an trivialen Ritter- und Räubergeschichten mitgeschrieben hat, veröffentlicht in Berlin den Künstlerroman „Franz Sternbalds Wanderungen“. Friedrich Schleiermacher, Krankenhausprediger an der Charité, verkündet eine Spiritualität des Gefühls und der Ästhetik. Kunst und Religion gehen ineinander über; an die Stelle von Konventionen und einer verknöcherten Morallehre tritt ein Kult des Lebens und seiner Schönheit. Die Romantiker setzen den erotischen Genuss offen über die eheliche Treue. Selbstverwirklichung geht ihnen vor Ordnung. Spiel ist alles: Ironisch sind ihre Briefe. Ironie prägt ihre Schriften – in der Theorie. Praktisch vermögen nur wenige, das eigene Schaffen spielerisch zu gestalten. E.T.A. Hoffmann wird es gelingen.

Noch aber ist der Jurist weit davon entfernt. Während seiner Mußestunden komponiert der Rechtsreferendar ein „Singspiel“. Solche Werke – schlichter als die am Hof geschätzten italienischen Opern mit ihren prunkvollen Belcanto-Arien – sind besonders beim bürgerlichen Publikum beliebt. Und revolutionär: Es wird deutsch gesungen. Vorbei die Zeiten, da Friedrich II. diktieren konnte, lieber lasse er sich „von einem Pferde eine Arie vorwiehern, als eine Deutsche in meiner Oper zur Primadonna zu haben“.

Hoffmann sendet sein Werk an das Berliner Nationaltheater – erhält jedoch nicht einmal eine Antwort. Im Frühjahr 1800 legt er das letzte Examen ab und wird ans Gericht nach Posen befohlen. Während die romantischen Junggenies in Deutschland von sich reden machen, reist Hoffmann in ein Garnisonsstädtchen auf ehemals polnischem Territorium, das erst seit 1793 zu Preußen gehört. Doch immerhin ist er ohne verwandtschaftliche Aufsicht: das erste Mal in seinem Leben.

28. Februar 1802. Die preußischen Adeligen und Offiziere in Posen feiern Fastnacht. Zunächst kaum bemerkt, tauchen in der strahlenden Gesellschaft kostümierter Damen und

Herren Maskierte auf, die aus zwei Mappen Bilder zücken und verkaufen. Wo sie einen Abnehmer finden, flackert Gelächter auf – anfangs. Denn rasch merken die Käufer, die sich eben noch über die Karikatur eines anderen Anwesenden amüsiert haben, dass dieser eine nicht minder bissige Verbalberung ihrer eigenen Schwächen in den Händen hält.

Der Präsident der Domänenkammer sieht sich als französischer General dargestellt – den die Revolutionäre guillotiniert haben. Andere Bilder zeigen Sprösslinge adeliger Familien beim Wettlauf zum Schuldturm oder einen spielsüchtigen Leutnant als Pik-Buben. Als der Kommandant des Standortes sich selbst entdeckt – im Bild eines Teelöffel schwingenden Regimentstrommlers – befiehlt er, die Verkäufer auf der Stelle festzusetzen. Doch die sind bereits verschwunden. Es gibt wenige Menschen in Posen, die über das Talent, den grotesken Humor und die Respektlosigkeit verfügen, die Spitzen der Gesellschaft derart treffend in ein Witzfigurenkabinett zu verwandeln. Auch wenn es keine Beweise gibt: Als Hauptverdächtiger für diesen Frevel gilt Ernst Hoffmann. Eine Aura des Suspekten umgibt ihn ohnehin. Ein Beamter, der, wenn auch ohne Erfolg, komponiert, dichtet, zeichnet! Der sich mit Leuten herumtreibt, die lose Trink- und Liebessitten allzu bedenkenlos pflegen, und der neuerdings sogar eine polnische Geliebte haben soll.

Michalina Rorer-Trzcińska, brünett, gilt als Schönheit. Hoffmann nennt sie Mischa. Und schreibt seiner Verlobten in Berlin, sie möge die Verbindung als gelöst betrachten. Bei schweren ungarischen Weinen, in einer „überaus lustigen Verbrüderung“ von Assessoren und Räten und in Mischas Bett hat Hoffmann ein neues Ich entwickelt; ein rücksichtsloses, lustvolles Selbstbewusstsein, wie es die romantischen Kunstrebellen im fernen Berlin propagieren. Doch unterschätzt er, was es in Preußen heißt, einen General zu beleidigen: Hoffmann wird strafversetzt. Um Mischa mitnehmen zu können, heiratet er sie. Dann tritt er sein „Exil“, wie er es nennt, in Płock an der Weichsel an, einem Nest mit 389 Häusern. Verbissen komponiert Hoffmann gegen die Ödnis an, schreibt ein Lustspiel, verschickt Noten und Texte – und erhält nichts als Ablehnungen. Ein kleiner Zeitungsbeitrag ist alles, was er in knapp zwei Jahren unterbringt. Dann endlich erlöst ihn das Justizministerium und schickt Hoffmann nach Warschau.

„Orientalisch“ nennen manche Deutsche die polnische Stadt. Durch die Straßen zieht der Geruch von Fisch, Brathuhn und Kochwurst. Kutscher spielen vor Toreinfahrten Karten; die Bevölkerung, vom Adeligen bis zum Pförtner, spielt und wettet mit Leidenschaft. Kurtisanen und Vorstadthuren bieten ihre Dienste im Theater an – und sogar in den vielen Kirchen, die Tag und Nacht offen stehen.

Hoffmann hat die steife Unterwürfigkeit und quälende Etikette Preußens hinter sich gelassen, hat nun ein gutes Auskommen, eine kleine Tochter, eine schöne Wohnung. An lauen Sommerabenden öffnet er das Fenster seines Salons, die befreundete Nachbarsfamilie setzt sich an das ihre, und er spielt für alle Mozart oder Bach, oft bis zum Morgengrauen. Seine eigenen Kompositionen finden bei den örtlichen Musikliebhabern Anerkennung.

Erstmals signiert er eine Partitur statt mit seinem Taufnamen Ernst Theodor Wilhelm mit „Ernst Theodor Amadeus Hoffmann“, in Anspielung auf den verehrten Wiener Komponisten.

Die Musik, wird er sich in Warschau gewiss, ist seine Berufung. Dienstpflichten erledigt er wie nebenbei. Da ihn makellose Schriftsätze leicht von der Hand gehen, gilt er gleichwohl als tüchtiger, ja fleißiger Beamter.

Später wird mancher Zeitgenosse jene Macht, die die Metamorphose des glücklichen Vaters zum nächtlich umherschweifenden E.T.A. Hoffmann in Gang setzt, selbst als ein Monstrum, einen Spuk, eine Abnormität empfinden: Napoleon Bonaparte, seit 1804 Kaiser der Franzosen.

Im Oktober 1806 wirft Napoleon Preußen nieder, Ende November besetzen die Franzosen Warschau. Polen soll als Staat wiedererstehen, die preußischen Behörden werden aufgelöst. Hoffmann schickt Frau und Tochter zu den Schwiegereltern nach Posen. Er selbst wendet sich nach Berlin, wo er Bekannte hat und den Sprung ins professionelle Künstlertum wagen will. Doch der Zeitpunkt ist ungünstig. Die Bevölkerung in Preußens besetzter Hauptstadt hungert, im Tiergarten nächtigen Obdachlose. Hoffmann isst tagelang nichts als trockenes Brot. Und er trinkt wieder, auch aus Verzweiflung: In Posen ist die zweijährige Tochter gestorben. Endlich, im Frühjahr 1808, erreicht ihn die Zusage einer Stelle als Musikdirektor im fränkischen Bischofsstädtchen Bamberg. Im dortigen Krankenhaus praktiziert der Arzt und Romantiker Friedrich Adalbert Marcus, der eine neue Sichtweise vom Menschen vertritt: Geist und Materie seien nicht zu trennen, sondern vielmehr als „Aggregatzustände“ derselben Natur aufzufassen. Da zudem zwischen lebenden Wesen ein „magnetischer Rapport“ hergestellt werden könne, eine übersinnliche Verbindung, lasse sich die Einheit von Körper und Seele auch medizinisch nutzen.

Mit „magnetischen Strichen“, einem ausgeklügelten System von Berührungen und Streichbewegungen, will Marcus den Kranken helfen. Nicht nur Ärzte, sondern auch Laien praktizieren diese wundersame Heilkunst – oft in Verbindung mit anderen okkulten Praktiken, Hellseherei, Hypnose, magischen Ritualen.

Hoffmann, den alles fasziniert, was übersinnlich und geheimnisvoll ist, dunkel und doppelbödig, nimmt an Séancen mit Mondsüchtigen teil, diskutiert ausgiebig mit dem Arzt Marcus, lässt sich von ihm Literatur empfehlen. Doch sein Antrittsdirigat misslingt, und bereits nach zwei Monaten hat er seine Direktorenstelle verloren. Er schlägt sich nun mit Auftragskompositionen durch, unterrichtet Töchter aus höherem Hause, schreibt Musikkritiken und musikalische Betrachtungen. Die immerhin werden gedruckt. Als Erste die Erzählung „Ritter Gluck“. Der Erzähler trifft in Berlin auf einen Fremden, der ihn – so wie in den populären Geheimbundgeschichten – in ein schäbiges Haus führt und durch dunkle Flure in ein Hinterzimmer. Darin: eine goldene Wanduhr, ein von Spinnweben überzogenes Tintenfass, zu Folianten gebundene, aber leere Notenblätter. Der Fremde spielt von den Seiten Werke Christoph Willibald Glucks ab, phantasievoll, wie der Erzähler es nie gehört hat – um sich dann als der verstorbene Komponist selbst vorzustellen. Das Stück ist eine

Abrechnung mit dem Berliner Musikbetrieb, der aus den Opern Glucks und Mozarts kommerzielle Potpourris zusammenstellt – und Hoffmann hartnäckig ignoriert. Vor allem aber ist es ein mild gruseliges, phantastisches Meisterwerk, das Hoffmann längst nicht so wichtig nimmt wie seine Kompositionen. Einen großen Teil seines ohnehin geringen Verdienstes trägt Hoffmann ins Wirtshaus. Er verliebt sich in eine Gesangsschülerin, erhält eine Abfuhr, tröstet sich mit einer Schauspielerin, löst schließlich einen ärgeren Skandal aus als einst in Königsberg. Ende 1812 muss er seinen Mantel verkaufen, „um fressen zu können“.

Immerhin bringt ihm „Ritter Gluck“ einen Verlagsvertrag über mehrere Erzählbände ein. Zudem plant er eine Opernadaptation des populären romantischen Märchens „Undine“ von Friedrich de la Motte Fouqué – und kann den Erfolgsschriftsteller dazu bewegen, selbst das Libretto zu liefern. 1813 erhält Hoffmann gar das Angebot, Musikdirektor einer Opernkompanie in Leipzig und Dresden zu werden. Doch nach kurzer Zeit kommt es zum Streit mit dem Leiter des Ensembles. Hoffmann wird zum zweiten Mal als Musikdirektor entlassen. Fortan verdient er Geld mit jenem Talent, das ihn in Posen aus der Laufbahn geworfen hat: Hoffmann zeichnet antinapoleonische Karikaturen. Nach dem Sieg über den Franzosenkaiser Anfang 1814 kann er sich als Jurist wieder für den Staatsdienst bewerben und erhält eine Stelle am Kammergericht in Berlin. Die Hunger- und Wanderjahre gehen dem Ende zu.

Am 26. September 1814 steigen die Hoffmanns im „Goldenen Anker“ am Dönhoffplatz ab. Berlin ist von der langen Besatzung gezeichnet, das Bier so schlecht wie früher, der Wein teuer, der Tabak erbärmlich. Allein der Name Hoffmann hat nun einen anderen Klang. Im Mai sind seine ersten beiden Erzählbände erschienen – und begeistert aufgenommen worden. Beim weiblichen Publikum, wichtig für den Verkauf, findet besonders „Der Magnetiseur“ Anklang: eine Geschichte, in der Hoffmann von der „Nachtseite“ jener modischen Heilkunst erzählt, von der dämonischen Macht der Eingeweihten über die Uneingeweihten, von Liebe, gespenstischer Hingabe und Tod.

Kaum in Berlin eingetroffen, sitzt Hoffmann mit Tieck, Fouqué und anderen beim Abendessen. Zum ersten Mal trifft er auf Künstler, die seine Ironie teilen, seine Ambitionen verstehen – und ihn als einen der Ihren anerkennen. Inzwischen hat er den ersten Teil der „Elixiere des Teufels“ vollendet: Als der Kapuzinerermönch Medardus von einem geheimnisvollen Elixier trinkt, gewinnt die finstere Seite seines Wesens Macht über ihn. Er jagt einem Mädchen nach, ermordet dessen Stiefmutter und Bruder, flieht – und begegnet fortan immer wieder seinem anderen Selbst in Gestalt eines wahnsinnigen Doppelgängers. Ein bizarrer, psychologisch raffinierter Schauerroman, der das moderne Thema der Persönlichkeitsspaltung in eine Doppelgängergeschichte fasst. Ein wüstes Buch. Ein Buch für das große, auf Nervenkitzel erpichte Publikum. Hoffmann selbst aber erachtet die Arbeit an der Märchenoper „Undine“ für ungleich wichtiger – jenem Werk, an dem er seit Jahren feilt. Das ihn endlich als Komponist etablieren soll. Am 3. August 1816 wird die Oper im Schauspielhaus am Gendarmenmarkt uraufgeführt. Als der Vorhang fällt, ruft das Publikum den Komponisten heraus, und überglücklich nimmt Hoffmann die Ovationen entgegen.

Kritiker loben das Werk, doch die Berliner strömen weniger wegen Hoffmanns Musik ins Schauspielhaus, sondern um die Kulissen des Architekten Karl Friedrich Schinkel zu bestaunen.

Während der Schriftsteller Hoffmann also zu Ruhm gelangt, sich von den Honoraren für seine Geschichten und von seinen Einkünften als Gerichtsrat eine geräumige Wohnung gegenüber dem Schauspielhaus am Gendarmenmarkt leisten kann, muss der Komponist Hoffmann erleben, wie seine schönste Schöpfung über diese eine Bühne nicht hinausgelangt. Dann der 29. Juli 1817.

Es ist Mittagszeit, Hoffmann sitzt am Schreibtisch, als Mischa eintritt, blass: „Mein Gott – das Theater brennt!“ Am Abend ist Hoffmanns mageres Antlitz am Fenster zu sehen. Er verfolgt, wie die Flammen Schinkels gepriesene Kulissen verzehren, die Stätte seines vermeintlichen Durchbruchs. Und sein Leben als Komponist: Nie wieder wird er eine Aufführung seines Lieblingswerks erleben.

Es ist, als habe sich eine Schleuse geöffnet, als bringe Hoffmann alles zu Papier, was er gesehen, erlebt, erlitten, über die Welt und die Menschen gelernt hat. Eben weil er die Literatur nur halb ernst nimmt, geht er bedenkenlos zu Werke. Lässt seine Phantasie schießen, treibt Spuk und Aberwitz, erlaubt sich neben Geniestreichen reichlich Gebrauchsprosa, von der er sagt, man könne sie ebenso gut mit dem Hintern schreiben. Doch wie kaum ein Zweiter trifft er damit den Geschmack der Leser. Seine Themen sind Gewalt und Selbstzerstörung, Künstlerverzweiflung und Psychopathie. Immer wieder inszeniert „Gespenster-Hoffmann“ den Einbruch des Dämonischen in den Alltag. Angehimmelte Frauen entpuppen sich als tote Automaten, ein Pariser Goldschmied mordet seine Kunden, um seine Arbeit aus deren Händen zu retten. Dazwischen heiter Skurriles, vergnügliche Maskeraden, Kindermärchen wie „Nussknacker und Mausekönig“. Und dann gelingt ihm der große literarische Wurf: die „Lebensansichten des Katers Murr, nebst fragmentarischer Biografie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern“. Eine ätzende Gesellschaftssatire – und ein Hasardeur-Akt.

Hoffmann in der Rolle des Herausgebers bittet darin wortreich um Verzeihung für die „aus Versehen“ mit abgedruckten Aufzeichnungen des Kapellmeisters Kreislers, die dem Kater als Schmierpapier gedient hätten – um dann in den vorgeblichen Notizen des zornigen Künstlers sich selbst zu karikieren. Ein bitterböses, urkomisches, verschachteltes, überdrehtes Werk. Und der vielleicht gelungenste Roman dieser aufs Fragmentarische versessenen Zeit.

„Es ist wahr“, schreibt der Komponist und Dirigent Carl Maria von Weber 1816 über Hoffmann, „dass aus diesem Gesicht ein wahrhaft kleines Teufelchen herausieht.“

Die Berliner Teezirkel versuchen sich mit dem Kammergerichtsrat zu schmücken, der so seltsame Geschichten schreibt und auch ein wenig komponieren kann. Doch Hoffmann, von den Treffen „schändlich ennuyiert“, schneidet seinem Publikum Grimassen, gibt Sarkasmen und blanken Irrwitz von sich, trinkt zu viel und wird bald nicht mehr eingeladen. Es ist ihm

recht: In den Kränzchen herrscht jene hohle Kunstbeflissenheit, die er in Königsberg hassen gelernt hat – und vor der er in Kneipen und Weinstuben flieht. Fast jeden Abend nun schreitet der Gerichtsrat den Berliner Gendarmenmarkt entlang und durchlebt jene Metamorphose, an deren Ende ein gespenstischer, Witze sprühender Kobold durch die Tür von Lutter & Wegner tritt – um dort seinen Kumpanen Ludwig Devrient zu treffen. Der Schauspieler ist eine Berühmtheit. Bringt sein Publikum beliebig zum Schluchzen oder versetzt es in tobendes Gelächter, spielt mit nie gesehener Intensität und Rücksichtslosigkeit – und lebt auch so. Sechs Flaschen Wein soll er jeden Tag trinken, raunen die Bürger. In Devrient hat Hoffmann den Freund fürs Leben gefunden, ein ungehemmtes Temperament, das die Auffassung teilt, Leben sei verschwendet, wenn es nicht Poesie und Ekstase ist. Gemeinsam machen die Männer die Weinstube zu ihrer Bühne. Der Schauspieler deklamiert aus seinen Rollen oder solchen, die er nicht bekommen hat – Hoffmann trägt unveröffentlichte Geschichten vor, erfindet neue, karikiert Anwesende, steigert sich mit dem Freund in einen rasanten Austausch von Witzen, Polemik, Wortspielen, oft bis zum Morgengrauen. Der Spuk zieht Gäste in solchen Scharen in die Wirtschaft, dass der Inhaber seinen beiden besten Kunden die Zechschulden erlässt. Hoffmanns Gewissenhaftigkeit als Richter beeinträchtigen die Trinkgelage nicht. 1819 beginnen die deutschen Regierungen, liberale Studenten und Intellektuelle zu verfolgen – als „Demagogen“, die für einen freiheitlichen deutschen Nationalstaat kämpfen. Hoffmann, der in die für Preußen zuständige Untersuchungskommission berufen wird, verficht mit Scharfsinn, dass niemand für seine Gesinnung eingesperrt werden dürfe; dass nicht die Regierung dem Gericht zu befehlen habe, sondern das Gericht die Exekutive kontrollieren müsse. In einigen Fällen bewahrt er die Angeklagten vor dem Kerker. Doch wieder kann er seine Spottlust nicht bezähmen. 1821 karikiert er die „Demagogen“ – Verfolger in einer satirischen Erzählung. Die Betroffenen reagieren wie einst der gekränkte General in Posen – und beantragen eine Strafversetzung des Richters. Doch ihre Rache kommt zu spät. Seit Anfang 1822 frisst sich ein mysteriöses Nervenleiden durch Hoffmanns Körper, tötet ihn von den Beinen herauf Stück um Stück ab. Zu seinem 46. Geburtstag Ende Januar empfängt er die Freunde bereits im Lehnstuhl, trinkt Wasser statt Wein. Bald erreicht die Lähmung die Hände; seine Verteidigungsschrift muss Hoffmann diktieren. Die Ärzte machen den Krankheitsherd im Rückenmark aus – und brennen dem Patienten beiderseits der Wirbelsäule glühende Eisen ins Fleisch, um die absterbenden Nerven „wiederzubeleben“. Hoffmann will vom Tod nichts wissen, diktiert weiter, Erzählungen, Briefe. Bald kann er nur noch den Kopf bewegen. Am 25. Juni, Mischa steht an seinem Bett, bittet er, mit dem Gesicht zur Wand gedreht zu werden. Es ist gegen halb elf Uhr vormittags, als er stirbt.

„... ausgezeichnet / im Amte/ als Dichter/ als Tonkünstler/ als Maler“: So schreiben es Hoffmanns Freunde auf den Grabstein. Und vergessen zu erwähnen: als gespenstische, Geist sprühende Nachtgestalt, als Frauenschwärmer und Trinker, als innerlich zerrissener, ewiger Wanderer. Als romantische Existenz par excellence.

Quelle: Geo Epoche, Nr. 37: Die Deutsche Romantik, S. 70ff., 2009.

Marion Bönninghausen: Der goldne Topf

Erschienen 1814 als dritter Band der *Fantasiestücke in Callot's Manier* galt *Der goldene Topf* – erst in der zweiten Auflage wurde der Titel vom Verleger Kunz zu *Der goldne Topf* verkürzt – nicht nur Hoffmanns eigener Einschätzung nach als eines der gelungensten Zeugnisse seines literarischen Schaffens, auch die zeitgenössische Kritik zeigte sich begeistert. Geradezu modellhaft sind hier die Charakteristika seines erzählenden Werks angelegt.

Marion Bönninghausen ist Professorin für Literatur- und Mediendidaktik an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster

Sphären der Realität und des Wunderbaren

Das Märchen aus der neuen Zeit, erzählt in zwölf Vigilien, ist häufig als „Wirklichkeitsmärchen“ bezeichnet worden, da realistische und märchenhafte Elemente aufeinanderstoßen, wobei die Übergänge erzählerisch markiert und besonders hervorgehoben werden. Die zwei Welten, die einander begegnen, sind die Sphären der Realität und des Wunderbaren, verkörpert durch das Philistertum Dresdens mit seinen materialistischen und kunstfeindlichen Einstellungen, und eine Märchenwelt, in der sich die Elementargeister aus dem Bereich des Feuers und der Erde feindlich gegenüberstehen. Zwischen alle diese Fronten gerät der Held Anselmus, ein linkscher und verträumter Student, den gerade sein „kindliches poetisches Gemüt“ befähigt, Kontakt mit der Geisterwelt aufzunehmen, die die Philister noch nicht einmal wahrnehmen.

Der tolpatschige Anselmus rennt gleich zu Beginn in einen Korb eines hässlichen Apfelweibs, einer Hexe, die ihn mit einem Fluch belegt, der ihn weiterhin begleiten wird: „Ja, renne – renne nur zu, Satanskind – ins Krystall bald dein Fall – ins Krystall!“ Zunächst jedoch wird er am „Holunderbaume“ die Bekanntschaft mit drei gold-grünen Schlänglein machen und sich in eine von ihnen, Serpentina, unsterblich verlieben. Damit beginnt sein Weg in die Welt des Mythischen und Wunderbaren, die sich teils unheimlich, teils poetisch und zum Ende hin durch den Kampf zwischen den mythischen Elementarmächten ‚Erde‘ und ‚Feuer‘ auch bedrohlich gestaltet. Indem Anselmus für den Vater Serpentinias, den Archivar Lindhorst – in der Zauberwelt ein Salamanderfürst und Feuergeist –, Schreibarbeiten übernimmt, wird er in die Welt der Poesie eingeführt, er steigt vom beamtenhaften Kopisten komplizierter arabischer, koptischer und geheimnisvoller Manuskripte zum Poeten auf. Doch der Weg dahin ist mühsam und gefährlich; sein empfängliches Gemüt ermöglicht zwar den Einlass in diese Welt, jeglicher Zweifel, jeglicher Rückfall in die prosaische Welt, mit der ihn gleichzeitig die Liebe zu einer Bürgerstochter verbindet, verstößt ihn jedoch wieder aus der Welt des Wunderbaren. So verbannt ihn der Archivarius wegen eines Tintenkleckses auf einem der kostbaren Manuskripte – entstanden durch Unaufmerksamkeit infolge von Zweifeln an der Macht der Phantasie – „ins Krystall“, er findet sich, in der Gesellschaft von Kreuzschülern und Praktikanten, in „einer wohlverstopften Krystallflasche auf einem Repositorium im Bibliothekszimmer des Archivarius Lindhorst“ wieder. Nachdem der Archivarius aus dem Zauberduell mit der Hexe um den Goldenen Topf als Sieger hervorgegangen ist, stürzt

Anselmus erlöst in Serpentin's Arme und beide werden nach Atlantis entrückt, wo sich dem zum Dichter gereiften Studenten der „heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur“ offenbart.

Ambivalenz und ihre sprachliche Gestaltung

Liest sich eine solche Darstellung des Inhalts noch eindimensional romantisch, so macht das Besondere dieses *Märchen[s] aus der neuen Zeit* seine Doppelbödigkeit, die Ambivalenz einer mehrdeutigen Welt sowie die Virtuosität der sprachlichen Gestaltung aus, mit der die beiden Ebenen der ‚realistischen‘ Bürgerwelt und der Phantasiewelt so miteinander verschränkt werden, dass die Leser in das Vexierspiel verstrickt werden. Es ist wieder einmal vor allem die Erzählstruktur, die dieses Spiel ermöglicht und dabei deutlich macht, dass es allein von dem Blick auf die Welt abhängt, welche Facetten der Wirklichkeit sich offenbaren.

Gleich zu Beginn, nachdem „ihn der fatale Tritt in den Äpfelkorb um Alles gebracht [hat], was er bei sich getragen“ und er an den Feierlichkeiten am Himmelfahrtstag nicht mehr teilnehmen kann, lässt sich der unglückselige Anselmus an der Elbe unter einem Holunderbusch nieder und wird in ein sinnliches, verführerisches Geplänkel, in ein Getändel aus Stimmen, Klängen und funkelnden Blicken verstrickt. Nachdem ihn der Blick Serpentin's wie ein „elektrischer Schlag“ getroffen hat und er „im Innersten“ erbebt ist, vollzieht sich die Initiation schrittweise: Zunächst sprechen der Holunderbusch, der Abendwind, die Sonnenstrahlen mit ihm, durch seine immer inniger werdende Nähe zu Serpentina offenbart sich ihm schließlich – unter Einsatz des gesamten Arsenal's klangpoetischer und sprachmagischer Figuren wie Alliterationen, Assonanzen oder onomatopoetischen Wendungen – die gesamte pananimistische Natur. Anselmus' Schwelgen wird abrupt unterbrochen durch den Satz „Der Herr ist wohl nicht recht bei Troste!“, gesprochen von einer „ehrbare[n] Bürgersfrau“, die dem „tollen Treiben des Studenten Anselmus zusah“. Durch den jähen Wechsel der Erzählperspektive übernimmt auch der Leser den Blick der Philisterin und sieht amüsiert dabei zu, wie der Student Anselmus den Stamm eines Holunderbaumes umfasst, diesen „vor Verlangen“ schüttelt und beschwörend mit ihm spricht. Mit dem Leser wechselt Anselmus von einer Welt in die andere, bis er schließlich am Ende der poetischen Transformation „nach dem geheimnisvollen wunderbaren Reiche“ Atlantis ziehen darf.

Die Mischung von realen und phantastischen Elementen mutet bizarr an, da beide Welten profund umrissen sind und auf der Ebene der Zeit, des Ortes sowie des Personals eine nahezu symmetrische Verbindung eingehen. Die Ebenen vermischen sich insbesondere auf der Figurenebene, wenn hier nicht nur die Repräsentanten der bürgerlichen auf diejenigen der phantastischen Welt treffen, sondern letzere sogar eine Doppelexistenz führen: Das Äpfelweib ist gleichzeitig die Rauerin und ein Elementargeist, eines der „feindlichen Prinzipe“; der Archivarius Lindhorst wiederum tritt abwechselnd als achtbarer beamteter Bürger und als Fürst eines Geisterreiches in Erscheinung.

Bürgerliche Welt und Atlantis-Mythe

Während sich die bürgerliche Ebene als Tableau pedantisch genauer Schauplatz- und Zeitangaben präsentiert – hierzu gehören die exakte Nennung historischer Schauplätze der Stadt Dresden, die Schilderung der Innenräume des bürgerlichen Milieus, die präzise

Orientierung an Uhrzeiten und Wochentagen –, entfaltet sich das Szenario der phantastischen Welt in den märchenhaften Palasträumen des Archivarius Lindhorst, der unheimlichen Hexenküche sowie in der magischen Äquinoktialnacht auf dem nächtlichen freien Feld außerhalb der Stadt. Hierbei wird das Tableau der bürgerlichen Alltagswelt unterlaufen und um eine vierte Dimension ergänzt, indem die Atlantis-Mythe den Ausgangs- und Endpunkt der transzendentalen Märchen-Welt markiert.

Mit der Atlantis-Mythe, die den dialektischen Dreischritt von einer ursprünglichen Einheit über die Entfremdung bis zur wiedergewonnenen Einheit auf einer höheren Bewusstseinsstufe variiert, wird im gesamten Märchen strukturell Bezug auf die romantische Dichtungstheorie genommen. Hoffmann bezieht sich mit der Initiationsgeschichte eines Dichters, dessen Einweihung in die Kunst und deren poetische Aussagekraft von der intuitiven Erkenntnis abhängt, auf die „Programmatik einer transzendentalen Selbstreflexion“, die den *Goldenen Topf* mit Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* verbindet. Wie Novalis leitet auch Hoffmann diese Entwicklung seines Helden aus einer Schöpfungs- und Erlösungsmythe als Umsetzung von Schlegels Theorie der romantischen Transzendentalpoesie ab. Im *Goldenen Topf* ist es die Verführungskraft von Serpentina, die den Initiationsprozess des Dichters anstößt und begleitet. Ihr Name verweist auf die ‚figura serpentina‘, eine in der Renaissance eingeführte schlangengleiche Schönheitslinie, die als Verbindungsglied zu der schrift-bildlichen Figur der Arabeske dient. Die transzendente Selbstreflexion wird damit nicht nur literarisch umgesetzt, sondern auch durch die Fokussierung auf den Lese- und Schreibprozess im Sinne einer romantischen Kommunikation in ihrer medialen Dimension thematisiert. Im Prozess des Schreibens selbst, wenn sich Anselmus den Schreibeigenschaften dieser Schrift überlässt, sich in diese einstimmt, vollzieht er die Chifferschrift der Natur gleichsam nach. Indem die Körperlichkeit der Schrift und auch der Körper des Schreibers ins Geistige erhoben werden, wird aus einem Schönschreiben unter der Anleitung Serpentinats eine inspirierte dichterische Tätigkeit.

Während sich im *Heinrich von Ofterdingen* der Held der poetischen Vollendung durch ein stetiges Transzendieren der Wirklichkeit nähert, durchzieht den *Goldenen Topf* unter anderem auch durch das Aufeinanderprallen von bürgerlicher und märchenhaft-poetischer Welt eine stetige Ironisierung, die auch den Schluss, das Ankommen in Atlantis, als Selbsttäuschung und Illusion entlarvt und damit letztlich ein parodistisches Spiel mit dem romantischen Mythologem treibt.

Quelle: <https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/portfolio-item/goldne-topf/>

Zwischen Traum und Wirklichkeit

Ein vom Krieg geplagtes Land wird zum Geburtsort der Romantik: Unter dem Ansturm Napoleons zerfällt 1806 das Heilige Römische Reich. Doch aus seinen Trümmern erwächst die Sehnsucht nach einer deutschen Nation – die sich 1848 für kurze Zeit erfüllt.

Insa Bethke und Frank Otto

Eine deutsche Revolution bricht im Spätsommer 1799 aus – in einem Hinterhaus der Kleinstadt Jena im Herzogtum Sachsen-Weimar. Dort versammeln sich bei dem 32-jährigen Sprachforscher und Übersetzer August Wilhelm Schlegel junge Intellektuelle, Rebellen allesamt.

Zu ihnen gehören: Augusts Bruder Friedrich Schlegel, 27, der nach abgebrochener Kaufmannslehre als freier Schriftsteller eine „progressive Universalpoesie“ fordert, die Dichtung und Philosophie, Genialität und Gesellschaftskritik zusammenführen soll; der ehemalige Theologiestudent und Verfasser grotesker Geschichten Ludwig Tieck, 26; der exzentrische Medizinstudent und Dichter Clemens Brentano, 22, der bei den Treffen die acht Jahre ältere Autorin Sophie Mereau umwirbt; Friedrich Wilhelm Schelling, 24, Philosoph aus Leipzig und verliebt in Caroline, die schöne Gattin des Gastgebers; der Naturforscher Johann Wilhelm Ritter, 22, der galvanische Versuche unternimmt; und Friedrich von Hardenberg, 27, ein todesverliebter Bergassessor, unter dem Pseudonym „Novalis“ Verfasser mystischer Literatur.

Die Freunde tragen einander unveröffentlichte Zeilen vor, verspotten beim Mittagessen Verse Friedrich Schillers, des Dichterkönigs der Klassik, parodieren sich gegenseitig, spazieren durch die Natur, trinken Brüderschaft bei Vollmond, buhlen um dieselben Frauen. Und sie besprechen Artikel für die Zeitschrift „Athenäum“, das Organ ihrer intellektuellen Abenteuer.

Die Jenaer Rebellen geißeln das Vernunftdiktat der Aufklärungsphilosophie und bürgerliches Nützlichkeitsdenken. Sie sprengen die Gattungsgrenzen der Literatur, erklären das Fragment, das Unvollendete, zur neuen Ausdrucksform. Sie verfechten die erotische Libertinage, feiern das Ich, versenken sich in die Natur, schwärmen, träumen, spekulieren.

„Romantik“ heißt diese revolutionäre Weltanschauung, die 1799 in Jena ihren ersten Höhepunkt findet – benannt nach den abenteuerlichen, unwirklichen und sentimentalen Welten, die Verfasser von Ritter- und Liebesromanen seit Langem ihren Lesern erschließen. Die Romantiker entfesseln die Phantasie in einer Zeit grundstürzender Veränderungen, die 1789 mit der Französischen Revolution ihren Anfang genommen haben. Der Sturm auf die Bastille, der Ruf nach „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit“, die Erklärung von Menschen- und Bürgerrechten: All das versetzt auch das Heilige Römische Reich deutscher Nation in Unruhe

– ein Staategebilde, das seit Jahrhunderten erstarrt ist unter der Herrschaft absolutistischer Fürsten.

Sächsische Bauern wagen es nun, ihren Grundherren den Dienst zu verweigern. Tagelöhner, Krämer und Handwerker protestieren in Städten wie Augsburg gegen die Ratsherren. Vor allem aber feiern junge Intellektuelle den Umsturz.

„Nahe dich, Freiheit / Dass ich mich stürze / Dir in die Arme“, dichtet Ludwig Tieck. Und Friedrich Schlegel verfißt in einer Abhandlung die Demokratie. Franz II. aber, der Kaiser des Heiligen Römischen Reiches aus dem Geschlecht der Habsburger, schickt den neuen Ideen Soldaten entgegen – um „die Angriffe auf Thron und Altar aufzuhalten“, wie der Oberbefehlshaber der Truppen verkündet. 1792 marschieren österreichische und preußische Soldaten in Frankreich ein. Doch die Invasoren werden geschlagen – und aus den Revolutionären werden Eroberer.

Denn die Franzosen treiben die Armeen der Monarchien zurück, besetzen das linke Rheinufer von Kleve bis Konstanz. Zugleich radikalisiert sich die Revolution: Das Terrorregime der Jakobiner bringt König Ludwig XVI. auf die Guillotine, ermordet Abertausende politische Gegner. Auch außenpolitisch wird der Kurs immer aggressiver: 1799 putscht sich der Feldherr Napoleon Bonaparte an die Macht. In der Folgezeit besiegt er Diktator die Österreicher, macht italienische und deutsche Länder zu Satellitenstaaten. In weiten Teilen der eroberten Gebiete führen die Franzosen die Gesetze der Revolution ein: Sie bestimmen die Gleichheit aller vor dem Gesetz, gewähren die Freiheit des Gewerbes, lösen aber auch Klöster auf, requirieren Lebensmittel und fordern Soldaten für Napoleons Truppen. Unter den Angriffen des Revolutionsgenerals zerfällt das fast 850 Jahre alte Heilige Römische Reich – 1806 legt Franz II. die Kaiserkrone nieder. Kurz darauf schlägt Napoleon auch die Großmacht Preußen. Sein Imperium erstreckt sich nun von der Biskaya bis an die Memel.

Die Romantiker sind entsetzt, was aus dem inspirierenden Freiheitsideal der Französischen Revolution geworden ist: erst brutale Machtpolitik. In ihren Augen hat die Vernunft – das verherrlichte Prinzip der Umstürzler in einen mörderischen Abgrund geführt. Und so wenden sie sich mehr und mehr ins Innere und Überrationale, setzen der Aufklärung die Überhöhung individueller Empfindungen entgegen: Sehnsucht, Leidenschaft, die gequälte Seele.

In Jena währt die Revolution der Romantiker nur kurz: Schon bald zerstreut sich der Zirkel, die Zeit kühner Experimente, der Liebesverhältnisse und Zeitschriftenprojekte neigt sich dem Ende zu. Die romantischen Ideen aber durchdringen in den folgenden Jahrzehnten die Kunst in Europa, wandeln die Literatur, die Malerei, schließlich die Musik.

Die Jenaer selbst gehen auf der Suche nach universalen Idealen jenseits der Politik unterschiedliche Wege – und viele führen in die vorrevolutionäre Zeit. Friedrich Schlegel etwa flüchtet sich ebenso wie Brentano in das Reich des Glaubens und konvertiert 1808 zum Katholizismus, der kultfreudigen, sinnlichen Variante des Christentums.

Etliche Literaten wenden sich der Vergangenheit zu, verklären das christliche Mittelalter, erforschen Sagen und die germanische Mythologie. Ludwig Tieck verwandelt den Stoff der Nibelungensage in zwei Romane. Clemens Brentano schreibt bereits 1800 ein Gedicht über die „Lore Lay“ nieder – jene Zauberin, die einer alten Legende nach mit ihrem Gesang Rheinschiffer in tödliche Felsenriffe lockt. Andere Romantiker werden zu Pionieren des Patriotismus: Während Napoleon das Land besetzt hält, suchen sie nach dem Wesen und Ursprung der Deutschen, sammeln und verfassen volkstümliche Lieder, Märchen und Sagen.

1813, als Preußens König Friedrich Wilhelm III. sein Volk zu den Waffen ruft, schließen sich einige dem Freiheitskrieg gegen die Franzosen an: Die Dichter Joseph von Eichendorff, Theodor Körner und Achim von Arnim ziehen mit Tausenden anderen Freiwilligen in den Kampf, für den Ernst Moritz Arndt Schlachtengesänge voller Fremdenhass verfasst.

Ein gutes Jahr später ist Napoleon geschlagen. Der Wiener Friedenskongress 1814/15 beendet die Zeit politischer Wirren: Auf das Heilige Römische Reich folgt der „Deutsche Bund“, ein lockerer Zusammenschluss von zunächst 34 Staaten und vier Freien Städten. Und eine Enttäuschung für all jene, die für ein einiges, freies Deutschland gekämpft haben.

Machtvoll führen die Fürsten den Bund in die „Restauration“. Ab 1819 gehen Spitzel, Geheimpolizei und Zensoren rigoros gegen demokratische und nationale Bestrebungen vor. Sie verbieten die Burschenschaften, in denen sich patriotisch gesinnte Studenten zusammengeschlossen haben, überwachen Presseerzeugnisse und die Universitäten. Über Deutschland legt sich politische Totenstille, die erwachte Nationalbewegung taucht ab ins Geheime. Von politischer Mitbestimmung ausgeschlossen, sucht das Bürgertum sein Glück im Privaten. Die Menschen treffen sich in literarischen Salons, vergnügen sich bei Ausflügen aufs Land, musizieren daheim. „Biedermeier“ wird man jene Jahre später nennen – nach einer fiktiven, spießbürgerlichen Figur aus den „Fliegenden Blättern“.

Einen Weg bürgerlichen Aufstrebens aber verbauen die Regierungen nicht: das Unternehmertum. Sie begünstigen die Entwicklung der kapitalistischen Marktwirtschaft – ein Ventil für das ehrgeizige, aber politisch ohnmächtige Bürgertum. So setzt, wenn auch zögerlich, in dem rückständigen Agrarland die Industrialisierung ein.

Und nach Jahrzehnten der erzwungenen Ruhe lässt sich das Bürgertum schon bald auch politisch nicht mehr besänftigen. Entflammt durch die Freiheitskämpfe benachbarter Nationen (im Juli 1830 stoßen die Franzosen den Bourbonenkönig vom Thron, Ende November erschüttert ein Aufstand das russisch besetzte Polen), erfasst die bis dahin von Intellektuellen getragene Nationalbewegung auch Handwerker, Kaufleute und Gastwirte: Oppositionelle geben liberale Schriften heraus, wo immer sie die Zensur überlisten können, schließen sich in Vereinen zusammen und tarnen politische Zusammenkünfte als Volksfeste.

Zugleich gärt es auf dem Land und in städtischen Elendsquartieren: Seit Frieden herrscht, nimmt die Bevölkerungszahl rasant zu, doch es gibt nicht genug Arbeit für alle Menschen. Als

1845 und 1846 zusätzlich Missernten die Preise für Lebensmittel in die Höhe treiben, stürmen Arme vielerorts Marktstände und Läden.

„Vormärz“ nennen Historiker später die explosive Gemengelage dieser zwei Jahrzehnte – die schließlich zum offenen Aufruhr führt: Im März 1848 zündet der Funke der Revolution, toben in Berlin und Wien Barrikadenkämpfe, ringt das Volk in vielen deutschen Ländern den Regierenden Pressefreiheit und politische Mitsprache ab. Vor allem aber: Es ertrotzt ein Nationalparlament, das in der Frankfurter Paulskirche eine gesamtdeutsche Verfassung entwirft. Ein Jahr lang lebt das Land die Utopie einer geeinten Nation. Dann schlagen die Fürsten zurück. Ihre Truppen treiben das Parlament auseinander und kämpfen Widerstand nieder.

Auch in Dresden werden die Demokraten inhaftiert. Dort hat sich der 36-jährige Hofkapellmeister und Opernkomponist Richard Wagner den Revolutionären angeschlossen. Bei der Zerschlagung des Aufstandes gelingt ihm in letzter Minute die Flucht nach Zürich.

In seinem Kopf: der Entwurf für ein neues Drama, ersonnen in den Monaten des Kampfes, bühnenreif erst ein Vierteljahrhundert später. „Der Ring des Nibelungen“ erzählt vom Untergang der Götter, von Tod und Nacht, Leid und Erlösung. Ein Generalangriff auf die menschlichen Sinne, ein tönender Mythos in einer ernüchterten Welt.

Ein Werk von epochalem Rang, in dem die traumverliebte Romantik rund 70 Jahre nach ihrer Erfindung in Jena ihre Vollendung finden wird.

Quelle: Geo Epoche, Nr. 37: Die Deutsche Romantik, S. 6f., 2009.

Die Moderne als Geschichte einer Resonanzkatastrophe

Die Geschichte der Moderne, der Sozialformation oder Lebensform, die das menschliche Leben auf der Erde im 21. Jahrhundert weitestgehend bestimmt, lässt sich auf so viele und so unvereinbare und widersprüchliche Weisen erzählen, dass manche Historiker, Philosophen oder Sozialwissenschaftler vorschlagen, den Begriff „Moderne“ überhaupt preiszugeben. Die gesellschaftliche Wirklichkeit enthalte zu viele widersprüchliche Tendenzen, Strömungen und Entwicklungen, als dass sie unter ein einheitliches Konzept gebracht werden könnte. In der Tat scheinen insbesondere Erzählungen der Moderne als Fortschrittsgeschichte, welche die Befreiung der Menschen von den Fesseln der Tradition, des Aberglaubens, der Knappheit, der Armut, der Unwissenheit und der politischen Tyrannei sowie die Emanzipation von vielen Zwängen der Natur hervorheben, auf unversöhnliche Weise den Verfallsgeschichten gegenübergestellt zu sein, welche dieselben Entwicklungen als Geschichte des kulturellen Niedergangs erzählen, in dessen Verlauf die Menschen zuerst das Gefühl für den Sinn ihrer Existenz und nach und nach auch ihre Freiheit gegenüber einer sich verselbständigenden ökonomisch-technischen Maschinerie einbüßten, welche zu wachsender Selbstversklavung, Naturzerstörung und Gemeinschaftszersetzung führe. Trotz dieser Schwierigkeiten schiene mir die Preisgabe des Modernebegriffs verhängnisvolle konzeptuelle Konsequenzen zu haben. Sie wäre nämlich gleichbedeutend mit dem Verzicht, die hinter der Vielfalt der modernen Erscheinungsformen waltende Formationslogik, welche selbst noch den Pluralismen des Zeitalters und ihren Entwicklungstendenzen zugrunde liegt, verstehen und sichtbar machen zu wollen.

Für eine Soziologie der Weltbeziehung und erst recht für eine Kritik der Resonanzverhältnisse ist es nachgerade unverzichtbar, die Spezifika des modernen In-der-Welt-Seins gegenüber vor- und außermodernen Formen der Weltbeziehung herauszuarbeiten, weil erst dadurch sichtbar und spürbar werden kann, dass die dominanten Resonanzverhältnisse eben nicht anthropologisch fundiert, sondern historisch kontingent und das heißt: veränderbar sind.

Die Stimme der Natur

Die Vorstellung, dass der Kosmos (zu uns) spricht oder gar *singt*, ist keineswegs nur eine religiöse oder mythische, vormoderne Vorstellung. Die in vielfältigen Variationen formulierte antike, insbesondere pythagoreische Vorstellung einer aus den Bewegungen der Gestirne, vorzugsweise der Planeten, entstehenden Sphärenmusik wurde beispielsweise von Johannes Kepler in dessen fünfbändigem Werk zur „Weltharmonik“ auf das neuzeitliche, heliozentrische Weltbild übertragen. Die Gesetze der Astronomie, so glaubte Kepler zeigen zu können, entsprächen den Gesetzen der Musik – beide beruhen auf Resonanzen.

Jenseits solcher Versuche, Resonanzen und Harmonien auf wissenschaftlichem Wege in den Kosmos hineinzulesen, erweist sich die Vorstellung, es gebe „geheime“ Resonanzen zwischen Mensch und kosmischen Bewegungen, auch in der Alltagskultur als verblüffend persistent.

Die Verschmelzung dieser Bedingungen zum Kollektivsingular der einen Natur, die uns gegenübersteht, so dass wir auf „ihre“ Stimme hören können, ist eine Kulturleistung, die sich vermutlich erst vollziehen konnte, nachdem sich das kulturelle Leben von den Naturrhythmen und (den je lokalen) Naturgegebenheiten weitgehend emanzipiert hatte. Gerade weil wir die Nacht zum Tag machen können, die Regelung von Raumtemperaturen und –helligkeiten und das Nahrungsmittelangebot nach und nach den tages- und jahreszeitlichen sowie den klimatischen Einflüssen entzogen haben und mithin auch das soziale Leben weitgehend unabhängig von je lokalkonkreten Naturvorgaben regulieren, können wir die Natur als ein resonantes Gegenüber konzipieren, auf das es zu hören gilt. Mit anderen Worten: Die *Stimme der Natur* ist eine moderne Erfindung. Sie setzt voraus, dass Mensch und Natur als geschlossene, jeweils ihre eigene Sprache sprechende und deshalb auch sich potentiell *widersprechende* Entitäten wahrgenommen werden können. Sie setzt darüber hinaus, auch voraus, dass Menschen Natur auch in einem Modus der stummen, verdinglichenden Beziehung instrumentell bearbeiten, behandeln und erfahren können.

Diese relative Autonomie gegenüber den Vorgaben der Natur bedeutet jedoch nicht, dass die Kultur der Moderne ohne die resonante Natur auszukommen vermöchte. Tatsächlich ist jene Emanzipation die Voraussetzung dafür, dass die Natur zu einer – oder vielleicht sogar zu *der* – zentralen Resonanzsphäre der Moderne werden konnte. Resonanz ist nur möglich zwischen einem Subjekt und einem Gegenüber, das mit eigener Stimme zu sprechen vermag und sich dadurch als eine Quelle starker Wertungen erweist. Resonanz Erfahrungen machen Menschen mithin nur dort, wo sie davon überzeugt sind, dass sie von etwas berührt werden, das (für sie) schlechthin, das heißt unabhängig von ihren konkreten Wünschen, Bedürfnissen und Begehungen, wichtig ist. Ohne die Konzeption eines solchen (resonanzfähigen) Gegenübers fälle es Menschen zumindest schwer, wenn es ihnen nicht unmöglich wird, sich selbst zu bestimmen und eine Identität zu entwickeln. Dies ist der Grund dafür, wieso die Idee, man müsse *auf die Natur hören* (oder *in die Natur gehen*), um *sich selbst zu finden*, in der Moderne eine ebenso vielfältige wie wirkmächtige und zählebige Gestalt annehmen konnte. Der Rückzug in die äußere Natur gilt noch immer als eine der verlässlichsten Methoden, die Stimme unserer *inneren Natur* (gegen den „Lärm der sozialen Welt“) vernehmbar zu machen. In dieser Vorstellung lebt die in ihrem Ursprung romantische Idee einer heimlichen Korrespondenz und Resonanz zwischen innerer und äußerer Natur weiter. Die innere und die äußere Natur hören und verstehen zu lernen oder, mehr noch: die innere durch die äußere Natur zu begreifen, erscheint dabei als Voraussetzung für ein gelingendes Leben. Die Stimme der Natur verbindet in dieser „romantisch-expressivistischen“ Traditionslinie der modernen Kultur die innere mit der äußeren Welt, indem sie beide in ein Resonanzverhältnis setzt. *Höre in dich hinein!* und *Höre auf die Natur!* werden auf diese

Weise zu zwei komplementären Imperativen, die in einer Haltung und Handlung verschmelzen können.

Den (*Lock-*) *Ruf des Meeres* zu vernehmen und ihm zu folgen wird so beispielsweise zu einem idealisierten und idealtypisch überhöhten Paradigma der Identitätsfindung, das uns in vielen Varianten begegnet: Allenthalben werden Biographien verfasst, touristische Angebote formuliert, Filme oder Bildbände angepriesen mit dem Versprechen, sie machten den Ruf der Berge (oder, noch einmal im Kollektivsingular: *des Berges*), des Waldes, der Wüste, der Steppe, der Taiga, der Tundra, der Arktis usw. vernehmbar. Sehr häufig wird dabei die Vorstellung mittransportiert, dass dieser Ruf bisweilen auch beängstigend, irritierend oder bedrohlich sein kann.

Im Ergebnis bedeutet dies, dass die Natur in der Kultur der Moderne als die zentrale Resonanzsphäre des Menschen konzipiert wird. In ihr begegnen die Subjekte einer Entität, welche die für Resonanz konstitutive Bedingung des tendenziell Unverfügbaren, Widerständigen, Eigensinnigen, aber eben auch des *Antwortenden* erfüllt. Paradigmatisch erfahren moderne Subjekte die Antwortbeziehung mit der Natur beispielsweise im Hochgebirge, etwa auf einem Berggipfel oder überall dort, wo ein Berg, der sich in Nebel verhüllen, mit Steinschlag und Lawinen, Schneestürmen oder gleißendem Sonnenlicht „antworten“ kann, als lebendiges Gegenüber wahrgenommen wird; aber ebenso auch am Ufer des Ozeans, wo die heranrollenden Wellen des Meeres wie das *Atmen der Welt* erscheinen können. Es erscheint durchaus plausibel, dass die objektiven Gegebenheiten des Landschaftsraumes dabei in eine leibliche Wechselwirkung mit dem Subjekt treten: Angesichts der Weite des Meeres oder einer Landschaft oder unter dem Eindruck von Sonne und Wärme, so sahen wir schon, verändern sich buchstäblich Atmung, Körperhaltung, Hautwiderstand und die Einstellung beziehungsweise Ausrichtung des Sinnesapparates, ändert sich unsere psychophysische Weltbeziehung.

Die Sehnsucht und der Wunsch nach Verbundenheit mit einer resonanten Natur sind aber auch in den Alltagspraktiken der Spätmoderne omnipräsent. Sie basieren auf der Idee, dass sich zwischen Subjekt und Naturobjekt oder Naturraum eine nichtinstrumentelle und nichtmanipulative Korrespondenzbeziehung herausbildet.

Selbst dort, wo die Natur nur als Sehnsuchtsraum und gar nicht als Handlungssphäre in Erscheinung tritt, wirkt sie sich als potentiell erschließbare Resonanzquelle noch auf die Weltbeziehung des modernen Menschen aus. Natur-Resonanz in diesem Sinne wird als etwas erfahren oder konzeptualisiert, das sich durchaus *hinter dem Rücken der Akteure* vollzieht. Sie erwächst aus der Überzeugung, dass „tief in uns“, an der Wurzel unserer Existenz und damit aller Sozialisation und Zivilisation vorgelagert etwas ist, das mit der äußeren Natur oder *den Elementen* verbunden ist und das auf diese reagiert und antwortet – an unserem bewussten Denken und vielleicht sogar an unseren Empfindungen vorbei.

Die Vorstellung, dass wir auf die Natur hören müssen oder hören können, um unsere innere Natur zu finden und zu erkennen, ist grundlegend für die klassische Moderne. Nach dieser

Konzeption kommt es darauf an zu erkennen, wer wir wirklich sind und was unsere wahren Neigungen und Fähigkeiten uns nahelegen. In der Spätmoderne und im Anthropozän hat es im Lichte gentechnischer und anderer transhumanistisch-manipulativer Eingriffsmöglichkeiten aber den Anschein, als könnten wir zunehmend selbst entscheiden, was unsere Neigungen und Fähigkeiten sein sollen und sein können. Die Natur hat uns dann nichts mehr zu sagen, weil wir selbst bestimmen können, wie wir sein wollen und wie sie sein soll; unsere eigene und die äußere Natur erscheinen dann nicht mehr als gegeben, sondern als gemacht. Das aber hätte ein Versiegen der Natur als Resonanzquelle zur Folge. War es bisher wichtig, den Willen der Natur zu respektieren, so wird jetzt der Wille der Natur unserem Willen unterworfen. Was wir tun wollen und was wichtig oder wert ist, getan zu werden, fällt der Tendenz nach zusammen.

Hier scheint mir die Wurzel der ökologischen Grundangst der Spätmoderne zu liegen: Nicht dass wir die Natur als Ressource verlieren, sondern dass die Natur als Resonanzsphäre verstummen könnte, als ein eigenständiges Gegenüber, das uns antworten kann und damit Orientierung zu stiften vermag, ist der Kern der tiefschürfenden Umweltsorge der Gegenwart. Das Verstummen der Natur, ihre Reduktion auf Verfügbares und Nochverfügbar-zu-Machendes ist aus resonanztheoretischer Perspektive das eigentlich kulturelle „Umweltproblem“ spätmoderner Gesellschaften. Jene beziehungspraktische Tiefenangst – die letztlich nur die zeitgenössische Variante der modernen Urangst vor dem Verstummen der Welt ist – offenbart sich aber in vielen Aspekten des medialen, politischen und sogar des ökonomischen und wissenschaftlichen Öko-Diskurses der Gegenwart.

In der Kultur der Spätmoderne wird die Natur tendenziell als eine Resonanzoase konzeptualisiert und erfahren, die den Handlungszwängen und den Erfahrungsweisen der „harten“ Sozialwelt – der kompetitiven Welt der Politik, des Rechts und der Ökonomie – entgegengesetzt ist. Sie wird aufgesucht in den außeralltäglichen Momenten des Lebens.

Dabei dominiert ein naturästhetisch-rezeptiver oder romantisch-kontemplativer Wahrnehmungsmodus: Die Menschen erfahren Natur gleichsam als Projektions- und Inspirationsfläche für das Schöne und insbesondere für das Erhabene, ohne in responsive Auseinandersetzung mit ihr zu treten. Natur wird hier gerade nicht tätig anverwandelt, sondern als „erhabenes Schauspiel“ genossen. Die Resonanzbeziehung bleibt daher einseitig oder halbiert, und dies führt nicht selten dazu, dass Selbstwirksamkeit auch und gerade in Naturräumen in der stummen Form der Selbst- und Naturbeherrschung gesucht wird. Aber selbst dort, wo kein Umschlagen in einen stummen Beherrschungsmodus stattfindet und Subjekte tatsächlich Resonanzbeziehungen suchen, scheitert die Etablierung einer Resonanzbeziehung häufig an dem Versuch, Natur verfügbar zu machen und Resonanz zu kommodifizieren.

Gegen die romantisierende bürgerliche Naturästhetik lässt sich damit insgesamt einwenden, dass sie zum einen nur die außeralltägliche, oasenhafte und für das gesellschaftliche Naturverhältnis nur sekundäre Form der Naturbegegnung erfasst und zum andern die

kontemplative, pathische Seite der Resonanzbeziehung gegenüber der intentionalen überbetont. Natur wird dadurch zu dem, was spätmoderne Menschen am Sonntag im Wald oder in den Ferien am Meer „konsumieren“. Wird die Naturästhetik auf diese Weise zu einem Resonanz-Simulakrum, korrigiert sie die ökologisch und resonanzpraktisch destruktive Seite des modernen Naturverhältnisses nicht nur nicht, sondern sie begünstigt das, was in der Spätmoderne als Umweltzerstörung diskutiert wird, letztlich noch, indem sie den Verlust der für die Moderne konstitutiven Resonanzsphäre Natur in kulturellen Reservaten kompensiert.

Quelle: Hartmut Rosa, Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung., Suhrkamp Taschenbuchverlag, Berlin 2019.

Romantik 2.0

In der Romantik blühte die Forschung an einer poetischen Wissenschaft. Romantische Denker haben explizite Programme einer poetischen Objektivität entworfen. Schon Ende des 18. Jahrhunderts hatten junge deutsche Romantiker ein Forschungsprogramm verfasst, das in der Idee gipfelte, eine genaue Beschreibung der Welt sei nur in der „Sprache der Poesie“, in einer „Sprache der Liebe“ durchführbar. Diese Sprache schloss andere Wesen als Bezugspunkte für Emotionen und das metaphorische Verstehen des Selbst ein – so wie es poetisches Sprechen auch heute noch tut und vermehrt fordert.

Die britische Literaturwissenschaftlerin Elizabeth Sewall hat diese Bewusstseins- und Schaffenstradition als „orphisches Denken“ bezeichnet. Dieses Denken hat uns einen Vorrat an Entdeckungen geschenkt, der bislang kaum angerührt worden ist, geschweige denn abgegolten. Die Beziehung zwischen Innen – der Erfahrung, den Gefühlen, dem Geist – und der Natur, der Materie, die eigentliche Besessenheit romantischen Denkens, ist nach wie vor ein Rätsel, dessen Ignorieren uns in die derzeitigen Aporien der globalen Dauerkrise geführt hat.

Der Romantik war es darum zu tun, den innerlichen Charakter der Welt in ihren Erscheinungen zu verstehen. Ihre Vertreter machten den Versuch, die Gestalten sinnlich erfahrbarer Wirklichkeit nicht bloß als bloße Illusionen abzutun, sondern ihnen zuzugestehen, etwas über die Welt auszusagen, was zugleich in ihr verschlossen bleiben muss. Das Innen der Welt ist für immer unerkennbar, gerade darum aber dringt es durch die unzähligen Manifestationen ihrer Haut in dauernder Sehnsucht nach Berührung und Berührtwerden beständig nach außen und macht sich bemerkbar.

Die Mission romantischen Denkens ist durch den wissenschaftlichen Fortschritt nicht obsolet geworden, ihre Dringlichkeit hat sich sogar verstärkt. Das Anliegen der Romantik wurde freilich beiseite geschoben, viele der derzeitigen Schwierigkeiten rühren aus dem Umstand, dass wir die romantische Suche nach einer in sich belebten und schöpferischen Welt abgebrochen haben, obgleich wir selbst in jedem Moment spüren, dass wir lebendig sind. Wir sollten erkennen, dass es der Romantik nicht um die Aufwertung von subjektiven Exzessen, spukhaften Erfahrungen und persönlicher Dramatik zu tun war. Sie ist in erster Linie als wissenschaftliche Methode zur Erforschung der Welt als Ort nicht nur der Materie, sondern der Innerlichkeit zu verstehen. Sie ist das unabgeschlossene Experiment einer Wissenschaft in der ersten Person.

Quelle: Andreas Weber, *Enlivenment. Eine Kultur des Lebens. Versuch einer Poetik für das Anthropozän*, Mattes & Seitz Berlin, Berlin 2016.

Alles ist in allem

Leben heißt Atmen, denn unser Bezug zur Welt ist nicht der des Hineingeworfen-Seins, des Innerhalb-der-Welt-Seins und auch nicht der des Herrschens eines Subjekts über ein Objekt, das ihm gegenüberliegt: In-der-Welt-Sein heißt, ein transzendentes Eintauchen zu erfahren. Eintauchen – dessen ursprüngliche Dynamik der Atem ist – definiert sich als gegenseitige Verschränkung. Man ist mit derselben Intensität, derselben Kraft in etwas, wie dieses in einem ist. Gerade die Wechselseitigkeit der Inhärenz macht den Atem zu einem ausweglosen Zustand: unmöglich, sich von dem Milieu zu befreien, in das man eingetaucht ist, unmöglich, dieses Milieu von unserer Gegenwart zu reinigen.

In-der-Welt-Sein ist nicht einfach ein Sein *innerhalb* eines ultimativen Rahmens, der alles enthält, was wir je bemerken, erleben oder träumen können. Sobald wir anfangen zu leben, zu denken, wahrzunehmen, zu träumen, zu atmen, ist die Welt in ihren winzigsten Details in uns, durchdringt materiell wie spirituell unseren Körper und unsere Seele und gibt allem, was wir sind, Form, Konsistenz und Realität. Die Welt ist kein Ort; sie ist der Zustand des Eingetauchtseins von allem in allem anderen, die Mischung, die augenblicklich die Beziehung der topologischen Inhärenz umkehrt.

Der Erste, der ganz präzise die Mischung als Wesensform der Welt definierte, war Anaxagoras: Alles ist in allem (*pan en panti*). Das Eintauchen ist nicht der zeitweilige Zustand, bei dem ein Körper innerhalb eines anderen Körpers ist, und auch nicht eine Beziehung zwischen zwei Körpern. Damit das Eintauchen möglich wird, *muss alles in allem sein*. Damit es Welt gibt, müssen das Besondere und das Universelle, das Einzelne und die Gesamtheit sich gegenseitig und vollständig durchdringen: Die Welt ist der Raum der universellen Mischung, wo jedes Ding ein anderes Ding enthält und in *jedem* anderen Ding enthalten ist. Umgekehrt ist die Interiorität (das In-etwas-Sein, das *inesse*) die Beziehung, die jedes Ding an *jedes* andere Ding bindet, die das Sein der *weltlichen* Dinge definiert.

Zu sagen, dass alles in allem ist, dass also das Eintauchen die ewige Form und der Möglichkeitszustand der Welt ist, bedeutet zunächst einmal zu erklären, dass jedes physische Ereignis sich als Eintauchen und vom Eintauchen aus ereignet.

Diese Mischung macht Welt und Raum zur Wirklichkeit einer Übermittelbarkeit und einer universellen Übersetzbarkeit der Formen. Doch was wir Übermittlung nennen, ist nur der Nachhall dieser wechselseitigen Inhärenz jedes Dings in jedem anderen Ding: Die Welt ist eine ewige Ansteckung.

Quelle: Emanuele Coccia, Die Wurzeln der Welt. Eine Philosophie der Pflanzen, dtv München, 2020, S89ff.