

Title	Zur Stimme um 1800 : Überlegungen zu Der goldene Topf von E.T.A. Hoffmann
Sub Title	1800年頃の声について : E.T.A. ホフマン『黄金の壺』をめぐる考察
Author	小林, 和貴子(Kobayashi, Wakiko)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2013
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.105, No.2 (2013. 12) ,p.203 (98)- 220 (81)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	ヨーゼフ・フュルンケース教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01050002-0203">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01050002-0203</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

# Zur Stimme um 1800

## Überlegungen zu *Der goldene Topf* von E. T. A. Hoffmann

Wakiko Kobayashi

Zur Stimme um 1800 stellte Friedrich A. Kittler in seinem *Aufschreibesysteme 1800/1900* (1985) eine These auf, die ein prägendes Paradigma zur Überlegung über die mediengeschichtlichen und -anthropologischen Bedingungen jener Zeit im Bereich des Auditiven lieferte. In seiner bekannten Analyse E. T. A. Hoffmanns Novelle *Der goldene Topf* (1814) demonstrierte er, wie Sprechen, Lesen und Schreiben durch die Stimme miteinander gekoppelt waren.<sup>1</sup> Überzeugend deutete er das *Märchen aus der neuen Zeit* als eine Art des Bildungsromans, in dem die Hauptfigur, der Student Anselmus, von der goldgrünen Schlange Serpentina geleitet, sich zu einem Dichter entwickelt. In einer für Kittler entscheidenden Szene gelingt Anselmus die Übersetzung des Naturzeichens in seine Muttersprache, was dem Kulturhistoriker zufolge als Entstehung der deutschen Dichtung zu interpretieren ist: Anselmus kannte zwar nicht die Grammatik im Naturzeichen, d.h. die Sprache der Urschrift, konnte aber doch Sinn und Gedanken des Textes verstehen und denselben, jedenfalls das, was er hineingelesen hatte, auf dem Blatt vor ihm in seiner kohärenten Handschrift reproduzieren. Unentbehrlich war bei dieser Handlung der Übersetzung, die eigentlich ein Abschreiben ist, aber nicht als ein kopierendes, sondern als Selbsttätigkeit die Übersetzung bedeutet, die Stimme von Serpentina, der Traumgeliebten Anselmus'. Erst diese Stimme aus dem ‚Muttermund‘, so kann man Kittlers These zusammenfassen, die Stimme, die überhaupt das Sprechen um 1800 ermöglichte, ließ

die deutsche Dichtung entstehen, die Leser zur Halluzination führen konnte.

Während Kittler zur Genealogie solcher, begrifflich aufgefassten, absoluten Stimmen vor allem der damaligen Reform der Alphabetisierung seine Aufmerksamkeit schenkte und sie aus ihrem Prinzip der Augmentation von Minimalsignifikaten beschrieb, lässt *der goldene Topf* Hoffmanns überhaupt die Frage auftauchen, was die Stimme als Stimme definiert. Wenn die grüne Schlange *Serpentina Anselmus* als die Mutter im Sinne Kittlers erscheinen kann, geschieht dies vor allem, weil sie die Stimme besitzt und nicht umgekehrt. Insofern richtet sich mein Interesse auf die Bedeutung dieser Stimme im audiogeschichtlichen Sinne: Wie klingt die Stimme im *goldenen Topf*, die von Anselmus als Medium der Offenbarung von Sinn und Gedanken des Textes vernommen wird? Wie lässt sich eine solche Stimme als akustischer Signifikant beschreiben? Wo liegt die Grenze zwischen Stimme und Nicht-Stimme bzw. nichtstimmlichen akustischen Phänomenen wie z.B. Geräuschen in der Natur? Wie werden diese im Vergleich zur Stimme wahrgenommen? Für diese Fragen eignet sich *der goldene Topf* zur Analyse, da der Autor Hoffmann, der eigentlich von einer Karriere als Komponist träumte, auch in dieser Erzählung wie in anderen versuchte, mit verschiedenen akustischen Phänomenen, wie Lachen, Schreien und Naturgeräusche, eine fiktive Welt zu konstruieren. Das Ziel dieses Beitrags ist, durch die Analyse der materiellen Bedingungen des Akustischen und seiner Wahrnehmungsmodi im Text einige Überlegungen zur Genealogie der neueren, Lesen und Schreiben möglich machenden Stimme anzustellen.<sup>2</sup>

## Das romantische Geisterreich der Töne

Ich beginne mit der Szene der ersten Begegnung von Anselmus mit *Serpentina* am Himmelfahrtstag, um das Bild von der fantastischen Welt, zu der diese gehört, festzuhalten. Anselmus wurde „in seinem Selbstgespräche durch ein sonderbares Rieseln und Rascheln unterbrochen“ (233), als er unter einem Hol-

underbaum an der Elbe saß und über sein Unglück klagte, das ihn von seinem Vorhaben, am Linkischen Bad beim schönen Mädchen Doppelbier zu genießen, abbrachte. Zunächst dachte er, dass es nur Naturgeräusche wären: „Bald war es, als schüttle nur der Abendwind die Blätter, bald als kos'ten Vögelein in den Zweigen, die kleinen Fittige im mutwilligen Hin- und Herflattern rührend.“ (ebd.) Doch die von ihm zunächst als „das Gelispel und Geflüster und Geklingel“ wahrgenommenen Naturgeräusche wurden beim genaueren Hinhorchen „zu leisen halbverwehten Worten: // Zwischen durch – zwischen ein – zwischen Zweigen, [...]“ (ebd.)

In dieser „Sinne-verwirrende[n] Rede“ (234) führte Anselmus die vernommenen Worte doch wieder auf den Abendwind zurück. Aber „in dem Augenblick ertönte es über seinem Haupte, wie ein Dreiklang heller Krystallglocken“ (ebd.), und als er da drei „in grünen Gold erglänzende Schlänglein“ erblickte und danach sah, „wie eine Schlange ihr Köpfchen nach ihm herabstreckte“ (ebd.), dachte er weder an den Wind noch an die Sonne mehr, die ihn hätten täuschen mögen. Ihm wurde gleich das unbekannte, romantische Reich erschlossen:

Da fuhr es ihm durch alle Glieder wie ein elektrischer Schlag, er erbebt im Innersten – er starrte herauf und ein Paar herrliche dunkelblaue Augen blickten ihn mit unaussprechlicher Sehnsucht an, so dass ein nie gekanntes Gefühl der höchsten Seligkeit und des tiefsten Schmerzes seine Brust zersprengen wollte. Und wie er voll heißen Verlangens immer die Augen anblickte, da ertönten stärker in lieblichen Akkorden die Krystallglocken und die funkelnden Smaragden fielen auf ihn herab und umspannen ihn in tausend Flämmchen um ihn herflackernd und spielend mit Goldfaden. (234)

Die Wahrnehmung hängt von der Perspektive ab: Durch das Medium der Seh-

kraft, und zwar der erotischen, wurden das Gehör, der Tastsinn und das Geruch aktiviert und Anselmus nahm nunmehr durch diese Sinne die Naturwelt wahr. Auf einmal hörte er den Holunderbusch ‚sprechen‘ – „Der Duft ist meine Sprache, wenn ihn die Liebe entzündet“ –, den Abendwind ‚sprechen‘ – „der Hauch ist meine Sprache, wenn ihn die Liebe entzündet“ – und den Sonnenschein ‚sprechen‘ – „Glut ist meine Sprache, wenn sie die Liebe entzündet“. (ebd.) Doch diese Worte nahm er als solche nicht wahr, sondern als Folge seiner Interpretation. Er interpretierte seine Umgebung synästhetisch – „Blumen und Blüten dufteten um ihn her, und ihr Duft war wie herrlicher Gesang von tausend Flötensimmen“ (235) – und aus dem Ganzen verstand er den Sinn der Natursprache. Von der Stimme ist noch nicht richtig die Rede; es geht hierbei lediglich um die „Glockenstimmchen“ (236). Doch beendet die romantische Szene „eine rauhe tiefe Stimme“ (235), die Anselmus vernahm, die die Krystallglocken „im schneidenden Misston“ (ebd.) zerbrach und verstummen ließ.

Die Konstruktion dieser fantastischen Welt zu Beginn der Erzählung durch sinnliche, vor allem akustische Phänomene kann man bei Hoffmann programmatisch verstehen: Nach seinem Kunstverständnis galt die Musik als „die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf“<sup>3</sup>. Die Musik, insbesondere die Instrumentalmusik, so Hoffmann, „[spricht] das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen dieser Kunst rein [aus] [...]. Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußeren Sinnenwelt, die ihn umgibt und in der er alle *bestimmten* Gefühle zurücklässt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben.“<sup>4</sup> Wie die Literatur und die Malerei damals eng mit der „äußeren Sinnenwelt“ verbunden waren, thematisierte er in mehreren Erzählungen: Im *Sandmann* (1816) etwa wird die Literatur als Kunstgattung postuliert, die das Leben nur, „wie in eines matt geschliffenen Spiegels dunklem Widerschein“<sup>5</sup>, auffassen kann, während das Ideal eines Porträts erreicht wird, wenn der Betrachter die Person zu sehen

glaubt, ohne sie zu kennen. In der *Jesuitenkirche in G.* (1816) wird die Transaktion zwischen der Realität und der Fiktion noch deutlicher. Dem Maler Berthold scheint es zu gelingen, die mimetische Kunst zu überwinden und die durch eine göttliche Eingebung erleuchtete ideale Frauengestalt zu malen; bis es sich jedoch herausstellte, dass sie tatsächlich existiert und sein wird.

Die echte romantische Poesie sollte für Hoffmann von der Realität getrennt sein, um die mimetische Kunst zu überwinden. Von Bedeutung ist hierbei seine Aufmerksamkeit auf die Materialität der musikalischen Töne, die nur dann als etwas Selbstständiges, Unabhängiges von der Realität gehört werden können. Diese Wahrnehmung war vom Diskurs der ‚Gewalt der Musik‘ in der Literatur und Musikkritik um 1800 geprägt.<sup>6</sup> Es ging dabei um die verführerische, unkontrollierbare Wirkung der Musik, gegen die sich die Hörer nicht hätten wehren können, die ihre Phantasie unweigerlich anregen sollte. Welche Gefahr solche gewaltsame Wirkung der Musik hervorbringen kann, stellte z.B. Eichendorff im *Marmorbild* (1819) dar. Den jungen Florio, der durch seine Phantasie beinahe im Reich der Untoten gefangen werden konnte, charakterisiert seine Rezeptionshaltung, in Klängen und Tönen zu versinken, ohne ihre Kontexte und die daran geknüpften Bedeutung zu erkennen. Er lässt stattdessen seine Hörerfahrung von der Materialität der fragmentierten einzelnen Töne und durch sie angeregte Erinnerungsbilder bestimmen.<sup>7</sup>

Bemerkenswert ist die Feststellung Hoffmanns, die auch diese Rezeptionshaltung teilte, dass Beethovens Musik „die Hebel der Furcht, des Schauers, des Entsetzens, des Schmerzes“<sup>8</sup> bewege. Eben diese Wirkung erwecke laut Hoffmann „jene unendliche Sehnsucht, welche das Wesen der Romantik ist“<sup>9</sup>. Seine musikästhetische Annahme erlaubt uns die Leseart, die eingangs im *goldenen Topf* klangvoll eröffnete romantische Szene oder überhaupt die Welt von Atlantis mit ebensolcher Wirkung zu verbinden. Das Reich der Poesie, in dem bald die Stimme der Mutter zu vernehmen sein wird, sollte den Furcht, den Schauer, das Entsetzen und den Schmerz bei ‚Hörern‘ hervorrufen.

## Die Stimme von Lindhorst und Serpentina

Während für Anselmus die Stimme Serpentinias bei der ersten Begegnung noch nicht zu hören war, brachte ihn die Stimme ihres Vaters Lindhorst zur Realität zurück. Es stellt sich nämlich später heraus, dass die „rauhe tiefe Stimme“ (235), die die romantische Welt verstummen ließ, zu Lindhorst gehört. Seine Stimme bewegt sich zwischen der poetischen Naturwelt und der Realität bzw. liegt auf der Schwelle der beiden getrennten Welten. Neben der Stimme Serpentinias verdient seine ebenfalls nähere Betrachtung in Hinsicht ihrer Eigenschaft.

Lindhorsts Stimme gehört erst einmal insofern zur Realität, da sie die Kraft besitzt, Anselmus immer wieder zu ihr zurückzuholen. Nicht nur bei der ersten Begegnung mit Serpentina, sondern auch bei seinem erneuten Versuch, unter dem Holunderbaum seine Geliebte zu erblicken, erschreckt ihn Lindhorsts „gewaltig[e] Stimme“ (253). Als Lindhorst Anselmus bei ihm zu Hause im Stein seines Rings drei goldgrünen Schlänglein sichtbar werden ließ und dieser im Anblick von Serpentina „in wahnsinnigem Entzücken“ (256) deren Namen schrie, hatte „der gleichgültige Ton“, in dem jener sprach, „im grellen Kontrast mit den wunderbaren Erscheinungen, die er wie ein wahrhafter Nekromant hervorrief, etwas grauenhaftes“ (ebd.). Doch dass Lindhorst und somit seine Stimme gleichzeitig zur Natur gehört, wird ebenfalls schon bei seinem ersten Auftritt im Kaffeehaus von Anselmus geahnt: „[D]ie rauhe aber sonderbar metallartig tönende Stimme des Archivarius Lindhorst“ hatte für ihn „etwas geheimnisvoll eindringendes, dass er Mark und Bein erzittern fühlte“ (248). Lindhorsts Abgang „mit vielem Geräusch“ (250) aus dem Kaffeehaus und sein Haus, das voll von Pflanzen und Tieren als Verkörperung der Naturwelt zu verstehen ist, bestätigen auch seine doppelte Zugehörigkeit zur Realität der Menschen und der Natur.

In Lindhorsts Stimme sind also geheimnisvolle, wirkungsreiche Töne der Sprache bewahrt. Seine Sprache kann man an sich poetisch nennen: Seitdem Anselmus im Kaffeehaus von Lindhorst über seinen mythischen Familienstamm

gehört hatte, ging es ihm wie einem Untoten und es war ihm am liebsten, „wenn er allein durch Wiesen und Wälder schweifen und wie losgelöst von Allem, was ihn an sein dürftiges Leben fesselte, nur im Anschauen der Nebelbilder, die aus seinem Innern stiegen, sich gleichsam selbst wiederfinden konnte“ (252). Solche Wirkung fand Lindhorst bei Anselmus nicht nur durch den Inhalt seiner Erzählung, sondern auch – oder sogar vielleicht vor allem – durch die Töne seiner Stimme, die oft als metallartig bezeichnet wird. „[Die] Töne reden nicht viel, aber stark“<sup>10</sup>, so schrieb Herder in seiner *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1772), für den die erste Sprache der Menschen mit der Poesie gleichzusetzen war. Lindhorsts Stimme bzw. Sprache, deren Wurzel in der Natur noch in ihren Tönen erkennbar besitzt, stellt demgemäß eine solche erste Sprache der Menschen dar.

Im Kontrast zu Lindhorsts Stimme, die in der Erzählung von Anfang an da ist und für alle hörbar das Materielle besitzt, entsteht die Stimme Serpentinats erst in der Schreibe Arbeit Anselmus' bei Lindhorst. Ihre Stimme wird nur für Anselmus, dem ein „kindliches poetisches Gemüt“ (291) zugesprochen wird, vernehmbar sein. Schon bei seinem ersten Schreibdienst, bei dem es sich um das Kopieren eines arabischen Manuskripts handelte, dachte er, sie gehört zu haben:

Aber es war, als flüstere aus dem innersten Gemüte eine Stimme in vernehmlichen Worten: Ach! Könntest du denn das vollbringen, wenn du *Sie* nicht in Sinn und Gedanken trügest, wenn du nicht an *Sie*, an ihre Liebe glaubtest? – Da wehte es wie in leisen, leisen, lispelnden Krystallklängen durch das Zimmer: ich bin dir nahe – nahe – nahe! – ich helfe dir! – sei mutig – sei standhaft, lieber Anselmus! – ich mühe mich mit dir, damit du mein werdest! Und so wie er voll innern Entzückens die Töne vernahm, wurden ihm immer verständlicher die unbekanntenen Zeichen [...].  
(274)



Serpentinas Stimme lässt sich hierbei nur vage erahnen; Anselmus arbeitete noch „von lieblichen tröstenden Klängen wie vom süßen zarten Hauch“ (ebd.) umflossen. Doch es gelang ihm, durch den Glauben an ihre Liebe das Stimliche bei ihr hervorzurufen. So erwarten wir Leser, dass Serpentinias Stimme im Laufe der Erzählung von Anselmus gewonnen werden wird. Während die Stimme ihres Vaters die erste Sprache der Menschen darstellte, deren wahre Wirkung nur bei Anselmus gefunden wurde, sollte ihre Stimme ermöglichen, dass er diese poetische Sprache auch beherrsche. Die Konstellation im Aufschreibesystem um 1800 fasste Kittler trefflich mit folgender Behauptung zusammen: Männer sprechen, während die Frau bzw. die Mutter sie sprechen macht.<sup>11</sup>

Serpentinas Stimme gestaltet sich nur schwer; eigentlich lässt sie sich nur ein paar Mal in der Erzählung vernehmen, worauf ich später eingehe. Die Schwierigkeit, ihre Stimme in der Erzählung darzustellen, begründet sich eben in ihrer Existenz, deren Zweck nichts anderes ist, als Anselmus sprechen zu machen. Ihre Stimme gehört in diesem Sinne nicht ihr selber, sondern Anselmus. Auch beim „wichtigste[n]“ Schreibdienst, nämlich beim „Abschreiben oder vielmehr Nachmalen“ (285) des Naturzeichens zeigt sich Serpentina als grüne Schlange, lässt ihre Stimme doch nicht hören. Anselmus fühlte lediglich „den Hauch, der von ihren Lippen strömte, die elektrische Wärme ihres Körpers“ (287). Jedoch verstand er, dass sie von der mythischen Genealogie ihrer Familie erzählte: „Lieber Anselmus! fing Serpentina an, nun bist du bald ganz mein [...]“ (287ff.)

An dieser Schreibszene betonte Kittler, dass Anselmus die ‚neue‘ Schreibweise zugrunde lag, nämlich die organisch kohärente Handschrift, die das Aufkommen eines bürgerlichen Individuums begleitete.<sup>12</sup> „Sie ist individuell nicht durch irgendwelche Eigenheiten, die graphologischen Seelenkennern oder polizeilichen Handschriftexperten das Identifizieren erlauben würden, sondern durch ihre organische Kontinuität, die die biographisch-organische Kontinuität des gebildeten Individuums buchstäblich, nämlich buchstabenmäßig material-

isiert.“<sup>13</sup> Das Schreiben der Schrift sollte keine technische Fertigkeit des schon vorhandenen Modells darstellen, sondern, aus dem inneren, flüssigen Zusammenhang der einzelnen Buchstaben ausgehend, Original sein. Das Gleiche gilt hierbei wohl auch für das Gehör Anselmus'. Wie die Handschrift, arbeitete es poetisch: Er nahm die Töne in der Natur als Stimmliches Serpentinias wahr, wo die Stimme an sich (noch) nicht existierte. In seinem Ohr ging ein Ton in den nächsten über und daraus wurde insgesamt Serpentinias Stimme bzw. Stimmliches gebildet, mit deren bzw. dessen Hilfe er dann die Poesie „von der Vermählung des Salamanders mit der grünen Schlange“ (287) weben konnte. Es geht also um das künstlerische Schaffen Anselmus' durch sein poetisches Hören und Schreiben.

### Die Stimme der alten Frau? – Naturgeräusche um sie

Im *goldenen Topf* tritt noch eine Figur auf, die, Lindhorsts Antipode bildend, eine wichtige Rolle spielt, nämlich jenes alte hässliche Apfelweib, die Alte Frau Rauerin, Liese – die alte weise Frau, die ohne einen richtigen Namen in mehreren Variationen bezeichnet wird. Als Lindhorsts Feind steht sie Anselmus immer wieder im Wege und hilft Veronika in ihrer Liebe zu ihm.

Ihre Existenz, die auch in der Atlantis-Mythologie wurzelt, ist akustisch reich. Doch dies im negativen, Lindhorst entgegengesetzten Sinne. Während in seinem Haus die lieblichen Glocken an der Tür Anselmus' Ankunft ankündigten, charakterisierten die Wohnung der Alten bei Veronikas Eintritt störende, sogar Angst einflößende Tierlaute:

Drinne regte und bewegte sich Alles, es war ein Sinneverwirrendes  
Quieken und Miauen und Gekrächze und Gepiepe durch einander. Die  
Alte schlug mit der Faust auf den Tisch und schrie: Still da ihr Gesindel!  
Und die Meerkatzen kletterten winselnd auf das hohe Himmelbett und

Meerschweinchen liefen unter den Ofen und der Rabe flatterte auf den runden Spiegel; nur der schwarze Kater, als gingen ihn die Scheltworte nichts an, blieb ruhig auf dem großen Polsterstuhle sitzen, auf den er gleich nach dem Eintritt gesprungen. (264f.)

Die Alte, deren Darstellung mit dem Raben sowie dem schwarzen Kater als Hexe im Kontrast zu Lindhorst in der königlichen Gestalt steht, unternimmt mit Veronika in der Mitternacht, der Tag- und Nachtgleiche, ein Ritual, um Anselmus aus dem Bann des Salamanders Lindhorst zu befreien. Mit einem Kessel, Dreifuß und Spaten beladen, kamen die beiden ins Freie. Da regnete es zwar nicht mehr, aber „der Sturm war stärker geworden; tausendstimmig heulte es in den Lüften, und es war, als töne ein entsetzlicher herzzerschneidender Jammer herab aus den schwarzen Wolken, die sich in schneller Flucht zusammenballten und Alles in dicke Finsternis hüllten“ (277f.). Vor diesem akustikreichen Hintergrund der tobenden Natur begannen sie mit dem Nötigen, das durch allerlei Geschreie begleitet wird: „grellend[e] Stimme“ der Alten, „ängstliches grausiges Zetergeschrei“ des Katers, dann wieder „unverständliche durch die Nacht grausig grellende Töne“ der Alten und das Winseln und das Ächzen des Katers (278f.). Doch plötzlich wird mitten im Ritual die Erzählung unterbrochen. Der Erzähler taucht auf und setzt nunmehr aus der dritten Perspektive mit der Erzählung fort.

Fragt man nach dem Grund des Perspektivenwechsels, so tauchen die Gewaltigkeit der Natur und die Grausamkeit sowie Entsetzlichkeit der rituellen Handlung auf. Man kann annehmen, dass die Szene demgemäß ohne die dritte Perspektive undarstellbar gewesen wäre. Die einzelnen Schritte der Handlung von der Alten und Veronika lassen sich an sich nicht durch Worte fassen, sondern nur durch die Betrachtung und die Interpretation des Betrachteten. Der Erzähler schildert ausführlich die Situation, was er und gleichzeitig der implizite Leser sehen, wie die beiden im Dunkel mit den „Hexenkünsten“ (281) Bes-

chäftigten aussehen und wie ihm und dem Leser dann zumute sein wird: „Es war dir, als sei'st du selbst der Schutzengel einer, zu denen das zum Tode geängstigte Mädchen flehte, ja als müsstest du nur gleich dein Taschenpistol hervorzuziehen und die Alte ohne weiteres totschießen!“ (280) Auf diese Weise kann der Erzähler nur versuchen, den Sinn und die Bedeutung der Szene den Lesern zu vermitteln.

Der Grund der Unfassbarkeit der rituellen Handlung durch Worte ist der Überlegung wert. Wenn man die antipodische Rolle der Alten berücksichtigt, liegt die Annahme nahe, dass sie zur Welt der Naturgeräusche sowie -töne gehört, in der ihre Stimme sogar selbst für den Erzähler als Dichter nicht als Stimme definierbar wäre. Schon beim Anfang des Rituals wurde ihre Stimme unverständlich. Aus der dritten Perspektive beschreibt der Erzähler zwar, wie die Alte „mit krächzender Stimme durch den brausenden tosenden Sturm“ (280) schreit, doch ohne zu verstehen, was sie dabei gesagt hat. Es ist, als ob die Stimme der Alten während der Hexenkünste in den Naturgeräuschen und -tönen völlig aufgelöst wäre. Davon ausgehend bietet sich die Lesart an, in den Antipoden Lindhorst und der Alten das Verhältnis bzw. den Kampf zu sehen zwischen der ersten Sprache der Menschen und den Naturtönen, in denen sie ihren Ursprung hat, doch aus denen sie inzwischen schon längst den unumkehrbaren Sprung geschafft hat.

Diese Interpretation bestätigt der letzte Kampf von den beiden mächtigen Figuren. Die Alte schlich in Lindhorsts Haus und versuchte vor Anselmus' Augen, Pergamentblätter und den goldenen Topf zu stehlen, womit sie endgültig seinen Weg nach Atlantis versperren und seine Liebe an Serpentina zerstören wollte. Schließlich besiegt der Salamander Lindhorst die Feinde. Bedeutsam ist es, dass er dabei als Besitzer der Stimme thronte:

„Hei hei drauf und dran – Sieg dem Salamander!“ dröhnte die Stimme des Archivarius durch das Zimmer und hundert Blitze schlängelten sich

in feurigen Kreisen um die kreischende Alte. Sausend und brausend fuhren in wütendem Kampfe Kater und Papagei umher, aber endlich schlug der Papagei mit den starken Fittigen den Kater zu Boden und mit den Krallen ihn durchspießend und festhaltend, dass er in der Todesnot gräßlich heulte und ächzte, hackte er ihm mit dem scharfen Schnabel die glühenden Augen aus, dass der brennende Gischt herausspritzte. – Dicker Qualm strömte da empor wo die Alte zur Erde niedergestürzt unter dem Schlafrock gelegen, ihr Geheul, ihr entsetzliches schneidendes Jammergeschrei verhallte in weiter Ferne. (308)

In dieser Szene gewinnt derjenige, der letztlich die Stimme beherrscht, den Kampf: Der dröhnenden Stimme Lindhorsts steht das verhallende Geheul und Jammergeschrei der Alten gegenüber. An ihr fällt außerdem während des Kampfes adjektivisch im Kontrast zum (über)menschlichen Lindhorst das Tierische auf: Sie stand „in ekelhafter Nacktheit“, war dann bald „wie in einen seltsamen bunten Schuppenharnisch gekleidet“ (306). Sie grollte, jubelte laut auf und schrie „mit gräßlicher Gebärde wild durch die Lüfte“ (307). Ihre schwarzen Haare richteten sich „wie Borsten“ empor, „ihre glutroten Augen erglänzten von höllischem Feuer und die spitzigen Zähne des weiten Rachens zusammenbeißend zischte sie: frisch – [...], und lachte und meckerte höhrend und spottend“ (307). Nach Herder charakterisiert sich der Mensch durch seine Besonnenheit, die das Tier nicht besitzt. Nur durch sie konnte er die Sprache erfinden. „Dies *Erste Merkmal der Besinnung war Wort der Seele! Mit ihm ist die menschliche Sprache erfunden!*“<sup>14</sup> Am Beispiel des Schafs zeigt Herder, wie es am Anfang war: Sobald die Seele sein Merkmal gefunden hat, dass es blökt, hat sie es „menschlich erkannt, da sies deutlich, das ist mit einem Merkmal erkennt, und nennet. Dunkler? So wäre es ihr gar nicht wahrgenommen“<sup>15</sup>. Für Herder war die Sprache aus den Tönen in der Natur entstanden, indem sie durch Sinne, vor allem das Gehör, mit einem Merkmal wahrgenommen und in Wort transformiert

wurden. Dies bedeutet, dass die Töne, die nicht in Wörter aufgenommen wurden, schlicht außer der Wahrnehmung wären. Dadurch, dass die Existenz der Alten ohne menschliche Stimme tierisch dargestellt wird, bleibt sie sprachlich nicht aufgefasst. Im literarischen, fiktiven Reich des Atlantis' finden solche Töne keinen Platz.

### Autoritäre Stimme

Serpentinas Stimme, die an sich selbst für Anselmus während seiner Schreibezeit nicht zu vernehmen war, ließ sich zum ersten Mal in der Erzählung nach dem Punschabend vernehmen. Anselmus unterlief am nächsten Tag bei Lindhorst ein verhängnisvoller Fehler, worauf er in einer Krystallflasche gefangen wurde. Gleich bereute er seinen Zweifel an Serpentina während der Punschgesellschaft, doch war es nur, „als umwehten ihn leise Seufzer“ (303), als er sie in Verzweiflung um die Rettung bat. Diesmal hat er aber seinen Glauben an Serpentina nicht verloren, trotz der anderen Schüler und Praktikanten, die genau wie er in gläsernen Flaschen eingesperrt waren und behaupteten, dass es doch Anselmus sei, der fäsele. Denn endlich „wehte und säuselte Serpentina's Stimme durch das Zimmer: Anselmus! – glaube, liebe, hoffe! – Und jeder Laut strahlte in das Gefängnis des Anselmus hinein und der Krystall musste seiner Gewalt weichen und sich ausdehnen, dass die Brust des Gefangenen sich regen und erheben konnte!“ (305) Seit diesem Augenblick, worin Anselmus Serpentinias Stimme in sich gewonnen hat, begleitete sie ihn, auch im letzten Kampf zwischen Lindhorst und der Alten. So war es Anselmus, der ihren Raubakt nur aus der Flasche beobachten konnte, „als höre er ein tiefes Stöhnen, als höre er Serpentina's Stimme“ (307). Mit dem Gewinn ihrer Stimme wurde sein Dichterwerden schließlich erreicht. Ihm gelang der Eintritt in das Reich der romantischen Poesie und es erfolgte die Vermählung Anselmus' mit der grünen Schlange Serpentina am Ende der Erzählung.

Wie lässt sich nun eine solche Stimme charakterisieren und definieren, die für einen Dichter wie Anselmus von substanzieller Bedeutung ist? Petra Gehring, die sich anhand des Echo-Mythos mit der Möglichkeit und Grenze der Stimme auseinandersetzt, betont: „Nicht im Gesagten, sondern in der Möglichkeit, etwas zu sagen, liegt das Ureigenste der Stimme. Eben deswegen hat man sie in der Tradition als Sitz von ‚Seele‘ und ‚Lebendigkeit‘ gesehen.“<sup>16</sup> Echo musste vor allem physisch sterben, da ihr die Freiheit beraubt wurde, als Erste zu sprechen, um nur noch die letzten Worte der Rede eines anderen wiederholen zu können. Die Stimme, wenn sie nicht ‚leer‘ ist, verbürgt also die individuelle Existenz. Die lebendige Präsenz Serpentinias wird in der Tat hauptsächlich durch ihre Stimme hervorgebracht, zumal sie in der Darstellung ihrer Körperlichkeit diffus bleibt. Sie erschien Anselmus immer wieder als goldgrüne Schlange, gewann jedoch hie und da menschliche, d.h. weibliche bzw. mütterliche Züge. So „tritt“ in der Schlusszene „in hoher Schönheit und Anmut Serpentina aus dem Innern des Tempels, sie trägt den goldnen Topf aus dem eine herrliche Lilie entsprossen“ (320). Umgekehrt wird dabei der Körper von Anselmus konturloser: „Da erhebt Anselmus das Haupt wie vom Strahlenglanz der Verklärung umflossen! – sind es Blicke? – sind es Worte? – ist es Gesang? – vernehmlich klang es mir: ‚Serpentina! [...]‘.“ (320)

Hierbei wird es deutlich, worum es eigentlich bei der Dichtung zugrunde liegenden Stimme geht; nämlich um die Stimme, die eine imaginäre Körperlichkeit schafft, die mit der physischen nichts gemein hat. Eine solche Stimme existiert schließlich nur als Schrift und bleibt als begrifflich aufgefasste, absolute Stimme, die sich in der Wirklichkeit nie vernehmen lässt.<sup>17</sup> Von Bedeutung ist dabei, dass Serpentinias Stimme in der Liebeskommunikation mit Anselmus hörbar wird. Für ihre Stimme gilt wiederum die Feststellung von Petra Gehring über die Echo-Stimme:

Die Stimme ist kein akustisches Phänomen. Die nähere Analyse der

Wirkweise der Strafe der Echo zeigt dies deutlich: Die Strafe zerstört gerade nicht die akustische Gestalt, sondern zielt auf das, was eine Stimme zur Stimme macht. Dies gelingt mittels einer die Mitteilungsfunktion durchkrenzenden Quasi-Stimme, mittels einer Stimme, die im Sprechen das Sagen lädiert.<sup>18</sup>

Serpentinas Stimme, die den Schreibakt Anselmus' begleitete, und zwar indem sie den Sinn des Textes mitteilte, ist insofern im buchstäblichen Sinne autoritär. Als ‚auctor‘ schafft sie die poetische Welt in ihrer fiktiven, illusionistischen Körperlichkeit. Den zur Stimme nicht aufgehobenen Tönen gegenüber verhält sich ihre Stimme Gehorsam fordernd. Während solche Töne akustische Phänomene bleiben, ohne kommunikative Mitteilungsfunktion zu besitzen, d.h., während sie schlicht nicht wahrgenommen werden können, wird Serpentinias Stimme gehört und in ihrer Bedeutung interpretiert.

Diese Einsicht eröffnet dann umgekehrt die Perspektive, dass die Töne in der Erzählung, die nach dem ersten Eindruck bloß akustische Phänomene darstellen, von Anselmus und uns Lesern vielleicht doch als Stimme vernommen werden. Denn die akustischen Phänomene, wie Naturtöne, -geräusche sowie Tierlaute, bringen bei den Figuren und bei den mit ihnen sich identifizierenden Lesern bestimmte Gefühle hervor: Sei es Furcht oder Ehrfurcht, sie teilen bestimmte Gefühle mit. Das Lachen und Geschrei, das sich auf der Schwelle der Stimme und der Töne befindet, taucht in der Erzählung auch als sinntragend auf. Rein akustische Phänomene, die ‚unsinnigen‘ Tönen, werden in dieser Konstellation schlicht undarstellbar, was wohl die Unbeschreibbarkeit etwa von der rituellen Szene durch die Alte und Veronika erklärt. Postuliert wird also das Gehör, bei dem die Töne als Stimme gehört werden; bei dem man aus akustischen Phänomenen genau das heraushört, was man – interpretierend und diesen Phänomenen Sinn gebend – als Stimme hören kann. So wie Anselmus, so gewinnen die Leser schließlich das poetische Gehör, bei dem die Töne in



ihrer Materialität in einzelne Bruchstücke, d.h. Minimalsignifikate, fragmentiert werden, um sogleich erneut im jeweiligen subjektiven Kontext dann als Stimme rekonstruiert zu werden.

## Das rechte Hören – das mit Ethik verbundene Gehör

So ein poetisches Gehör ist in dem Sinne religiös, dass das Hören gleich Tat wird. Der Prophet ist im alten Testament „Prophet zuallererst nicht als der Redende, sondern als der Hörende“<sup>19</sup>, wie Erich Zenger unterstreicht. „Dass die biblische Religion eine Religion des Hörens ist, kommt dort provozierend scharf zum Ausdruck, wo die kultischen Opfer, die Grundvollzüge antiker Religiosität, zugunsten des geforderten Hörens abgewertet, ja sogar abgewiesen werden“<sup>20</sup>. Der Gedanke, dass die göttliche Wahrheit durch das Gehör offenbart wird und dass es dabei auf Gottes Reden, nämlich das Wort, ankommt, ist in der christlichen Tradition fest überliefert. Erst vor diesem Hintergrund versteht sich, dass etwa bei der Überlegung über den Ursprung der Sprache immer wieder auf Gott sowie den Logos Bezug genommen wurde. Diese Ideengeschichte hat die dezidierte Wahrnehmung der Sprache als Kommunikationsmittel zur Folge. Herder betrachtete vor allem das Gehör als Sinn der Sprache, weil es nichts anderes als „der mittlere Sinn“<sup>21</sup> sei, der das Gefühl und das Gesicht, die zwei noch für die Hervorbringung der Sprache wichtige Sinne, vermittele. Die so verstandene Sprache, die durch das Gehör wahrgenommene Sprache, d.h. die Stimme, teilt die Wahrheit bzw. die Geschichte mit, und zwar die Signifikate vergegenwärtigend – dies ist die abendländische Denktradition, die im 20. Jahrhundert von Jacques Derrida als ‚Logozentrismus‘ kritisiert werden sollte.

Das Neue zur geschriebenen Stimme um 1800 besteht wohl in der Individualisierung und Verinnerlichung solcher Stimme. Die Liebe funktionierte dabei als Medium: Im Liebesgefühl erkannte man sich als ein Individuum. In der Liebeskommunikation hörte man auch die Stimme. Doch dies in der verin-

nerlichten Weise, denn man hörte sie ja im Medium Buch, also vernahm man in Wirklichkeit nicht die Töne, sondern imaginierte anhand der begrifflich aufgefassten, mit dem Signifikat eins seiender Stimme die fiktive Welt der Erzählung. Das Problematische dessen, dass es dabei um das rechte Hören ging, sollte hierbei noch vermerkt werden. Wenn man ‚richtig‘ hört, erkennt man im *goldenen Topf* kontrapunktisch die schöne und gute Stimme auf der einen Seite, aber auch die hässliche und böse Stimme auf der anderen Seite. Während jene der Dichtung zugrunde gelegt wurde, galt es, diese andere zu verdrängen. Der Ausschluss bestimmter Stimmen als unästhetisch bzw. ethisch nicht tauglich sollte die Menschen zur Veränderung der Hörgewohnheiten führen; so etwa zu ihrer Verkümmernung, wie diese R. Murry Schäfer im 20. Jahrhundert im Zusammenhang mit dem Begriff Soundscape problematisieren wird.

#### **Anmerkungen**

- 1 Vgl. Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München (Fink), 3., vollst. überarb. Aufl., 1995, S. 98-138.
- 2 Der Analyse liegt zugrunde: E. T. A. Hoffmann: *Der goldene Topf*. Ein Märchen aus der neuen Zeit. In: Ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Bd. 2/1, hrsg. von Hartmut Steinecke u.a. Frankfurt am Main (Deutscher Klassiker Verlag) 1993, S. 229-321. Im Folgenden zitiere ich mit Seitenzahl in Klammern im Text.
- 3 E. T. A. Hoffmann: *Beethovens Instrumental-Musik*. In: Ders., 1993, S. 52-61, hier S. 52.
- 4 Ebd. Die Hervorhebung durch Hoffmann.
- 5 E. T. A. Hoffmann: *Der Sandmann*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Bd. 3, hrsg. von Hartmut Steinecke u.a. Frankfurt am Main (Deutscher Klassiker Verlag) 1985, S. 11-49, hier S. 27.
- 6 Nicola Gess: *Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800*. Freiburg i. Br./Berlin (Rombach) 2., verbesserte Aufl. 2011.
- 7 Vgl. ebd., S. 220.
- 8 Hoffmann, 1993, S. 54.
- 9 Ebd.

- 10 Johann Gottfried Herder: Abhandlung über den Ursprung der Sprache. In: Ders.: Werke in zehn Bänden. Bd. 1. Frühe Schriften 1764-1772, hrsg. Von Ulrich Gaier. Frankfurt am Main (Deutscher Klassiker Verlag) 1985, S. 695-810, hier, S. 700.
- 11 Kittler, 1995, z.B. S. 36.
- 12 Ebd., S. 102ff.
- 13 Ebd., S. 106.
- 14 Herder, 1985, S. 723.
- 15 Ebd.
- 16 Petra Gehring: Die Wiederholungs-Stimme. Über die Strafe der Echo. In: Doris Kolesch u. Sybille Krämer (Hrsg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt/Main (Suhrkamp) 2006, S. 85-110, hier, S. 99.
- 17 Vgl. Wakiko Kobayashi: Töne als Begriff und Wahrheit: Die auditive Welt im Sandmann von E. T. A. Hoffmann. In: Germanistische Beiträge der Gakushuin Universität. Nr. 17, 2013, S. 1-22. (Original Japanisch)
- 18 Gehring, 2006, S. 105.
- 19 Erich Zenger: „Gib deinem Knecht ein hörendes Herz!“ Von der messianischen Kraft des rechten Hörens. In: Thomas Vogel (Hrsg.): Über das Hören. Einem Phänomen auf der Spur. Tübingen (Attempo) 2. bearb. Aufl. 1998 (1996), S. 27-43, hier, S. 38.
- 20 Ebd., S. 31.
- 21 Herder, 1985, S. 748f.