

LITTERATURKRITIK &

ROMANTIKSTUDIER – SKRIFTRÆKKE 40

Martin Toft

Tysk romantik i et galt perspektiv

Om Der goldne Topf af E.T.A. Hoffmann

Litteraturkritik & Romantikstudiers Skriftrække

Skriftrækken udgiver aktuelle bidrag, som indgår i Dansk Selskab for Romantikstudiers forskningsaktivitet. Manuskripter fra konferencer, gæsteforelæsninger, medlemmernes works in progress, relevant diskussionsmateriale. De enkelte numre fordeles gratis internt i selskabet og kan af andre interesserede erhverves ved henvendelse til skriftrækkens redaktør. Redaktionen modtager gerne forslag til udgivelse af nye numre inden for selskabets område. Henvendelse til formand eller redaktør.

Oversigt over tilgængelige numre findes bag i hæftet.

Formand:

Hans Peter Lund
Fransk og Litteraturvidenskab
Københavns Universitet
Njalsgade 140-142
2300 København S.
Tlf.: 35 32 84 14 / e-mail: hpl@hum.ku.dk

Redaktør:

Mads Nygaard Folkmann
Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, afd. f. Litteraturvidenskab
Københavns Universitet
Njalsgade 140-142
2300 København S.
Tlf.: 35 32 93 12 / e-mail: mads@hum.ku.dk

Kasserer:

Lis Møller
Institut for Æstetiske Fag, afd. f. Litteraturhistorie
Aarhus Universitet
Langelandsgade 139
8000 Århus C
Tlf.: 8942 1841 / Fax: 8942 1850 / e-mail: litlm@hum.au.dk

Dansk Selskab for Romantikstudier

2005

ISBN:

87-91253-10-1

TYSK ROMANTIK I ET GALT PERSPEKTIV

Om *Der goldene Topf* af E.T.A. Hoffmann

Martin Toft

Das Irrenhaus er allerede et udflugtsmål i slutningen af 1700-tallet, men med overgangen til 1800-tallet eskaleres fascinationen af galskab for alvor. Tyske forfattere besøger de gale og omsætter deres indtryk i pseudovidenskabelige artikler, kulørte magasiner og litterære publikationer. Den romantiske bevægelse er stærkt fascineret af galskaben, ikke mindst i en tysk sammenhæng, hvor temaet er et centralt topos. Hos E.T.A. Hoffmann (1776-1822) optræder galskaben ofte på flere tekstniveauer, og i eventyret *Der goldene Topf* (1814) fremstilles tematikken ganske symptomatisk. Der er en tradition for at læse galskaben i psykologiske registre – en indfølelse til fiktionens gale som afspejles i flere studier af Hoffmanns forfatterskab. Men på intet tidspunkt introduceres tematikken entydigt hos Hoffmann, og set med nutidige øjne har galskaben i *Der goldene Topf* en diffus karakter. Vi kan ikke identificere galskaben *prima vista*, idet den er indlejret i en litterær konstruktion og en historisk kontekst. Læser man den tyske romantik i et galt perspektiv, kan

man anlægge tre væsensforskellige blik på *Der goldene Topf*: I eventyret har tematikken omfattende sociale, medicinske og æstetiske implikationer. Hoffmann portrætterer næppe en entydig romantisk *Zeitgeist*, men udtrykker snarere et komplekst billede af galskaben med dybe rødder i den tyske kultur anno 1800.

Galskaben i et litterært perspektiv

I litteraturen møder vi ikke galskaben *an sich*, men et sammensat udtryk af *litterær* og *historisk* karakter. Vi bør altid medtænke poetologiske konjunkturer og begrebshistoriske forskydninger. Fokuserer man på det litterære, er galskaben uvilkårligt indskrevet i en lang tradition; tænk på de gale karakterer hos Cervantes og Shakespeare, som kom på mode i romantikken. I litteraturhistorien ser man en vis konstans i galskabens poetik: Typiske årsager til galskab er ”ulykkelig kærlighed”, ”for meget læsning”, ”en fix idé”, ”misanropi” eller ”overudviklet begavelse”. Allerede i Platons *Faidros* finder man også en tæt forbindelse mellem litteratur og galskab. Sokrates betoner, at *mania* er forudsætningen for sandfærdig litteratur. Galskaben er en tilstand af guddommelig besættelse, der lader den gode digter overskride æstetiske regelsæt (Platon 1997: 58-62). Der er tale om en passiv tilstand – et tab af kontrol, hvor digteren bliver medium for en sandhed, som overskrider enhver tillært viden (Pieper 1962: 84-85). Digteren føres af en ydre instans og efterlades svækket, hvorfor mania får karakter af en sygdom efter antikens begreber. Men mania er ikke galskab i patologisk forstand, og ideen om den tætte forbindelse mellem rus og inspiration hører slet ikke hjemme i *Faidros*. Mere præcist bør man tale om ”at være i gudernes magt” som en slags ”entusiasme” (Pieper 1962: 85-88). I *Faidros* er vi langt fra en moderne verden, selvom Sokrates taler om affiniteten mellem litteratur, inspiration, galskab og sygdom. Rester af denne tankegang reproduceres i vores samtid,

eksempelvis i diskussionen af grænsen mellem gal og genial, eller når vi diskuterer, om det er sproget frem for digteren, der taler i litteraturen.

Hoffmann har med sikkerhed adopteret elementer af den antikke tankegang. *Der goldene Topf* blev oprindeligt udgivet som én fortælling i samlingen *Fantasiestücke in Callot's Manier* med undertitlen *Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten*. Kigger man nærmere på eventyret, har galskaben en diffus karakter: Man kan tale om galskab på henholdsvis et tematisk, et receptionsæstetisk og et metatekstuel niveau. Her er tale om en analytisk skelnen, for de tre niveauer betinger og overlapper indbyrdes hinanden. Vi starter på et tematisk niveau, hvor galskaben i *Der goldene Topf* introduceres i fortolkninger, som angiver karakterernes mentale tilstand. I *Erste og Zweite Vigilie* hensættes Anselmus i en mystisk tilstand, som han sammenligner med ”tiefen Traum” og ”ein sonderbarer Spuk” (Topf: 236). Den *ehrbare Bürgersfrau* udtaler sig mere kontant om Anselmus' forfatning: ”Der Herr ist wohl nicht recht bei Troste!”, mens hendes ægtemand, *der Bürgersmann*, vurderer, at der er tale om fuldskab (Topf: 235-236). Senere i *Zweite Vigilie*, efter endnu et mystisk udfald, udvides fortolkningsrummet med ”besættelse”, ”vanvid”, ”dagdrøm” og ”digterisk inspiration” ved henholdsvis en skibsfører, Paulmann, Veronika og Heerbrand. Paulmann modificerer siden sin formodning om ”Wahnwitz” til en ”körperliche Krankheit”, der kan kureres på humoralpatologisk vis (Topf: 240). Forvirringen konkretiseres med ”Der Student Anselmus wußte nun in der Tat selbst nicht, ob er betrunken, wahnwitzig oder krank gewesen“ (Topf: 240-241). Anselmus må dele sin usikkerhed med læseren. I *Der goldene Topf* introduceres galskaben ikke i nogen entydig forstand, og uklarheden vokser i takt med handlingens progression. Doktor Ecksteins diagnoser illustrerer dette vilkår: ”Ei!, Ei!” mumler han afmægtigt (Topf: 283), og senere forklarer han Veronikas tilstand som et ”Nervenzufälle”, men anbefaler ellers en

uforståelig kur med stikord som ”Sonntagskind” og ”Schwestern von Prag” (Topf: 311). Tematikken er centreret om Anselmus, men galskaben spredt sig som en gådefuld virus, hvor især Veronika synes udsat. ”Sie ist wahnsinnig, sie ist wahnsinnig” (Topf: 314), brøler hendes far forfærdet. Mønsterborgeren, Paulmann, taber selv sit fornuftige overblik under en druktur: ”bin ich in einem Tollhause? bin ich selbst toll – was schwatze ich denn für wahnwitziges Zeug? – ja ich bin auch toll – auch toll!” (Topf: 299). I eventyret omfatter galskaben et katalog af afvigende mentale tilstande: Fuldskab sidestilles med spøgeri, besættelse, digterisk inspiration, drøm, fantasme, vanvid og somatiske sygdomme.

Galskabens ubestemte status på et tematisk niveau finder et modsvar på læsningens niveau. Usikkerheden omkring karakterernes mentale tilstand reflekterer en generel fortolkningsmæssig problemstilling, som involverer læseren direkte. Ser Anselmus Serpentina i busken, fordi han ryger en pipe tobak, skal optrinet læses bogstaveligt, eller digter han blot? *Der goldene Topf* rummer en appelstruktur, som tilskynder og forhindrer, at man svarer på spørgsmål som disse. Eventyret efterlader i det hele taget adskillige spørgsmål: Hvordan kan vi differentiere mellem eventyrets fiktionsplaner? Hvor går grænsen mellem blændværk og realitet? Hvordan hænger eventyr- og borgerverden sammen? Disse spørgsmål berører noget centralt ved Hoffmanns fortællinger: De er kendetegnet ved en konstant interaktion imellem fiktionsplaner, som indbyrdes virker uforenelige. I studier af forfatterskabet møder man mange analyser af Hoffmanns såkaldte ”dualisme”, og denne poetik genfinder man i *Der goldene Topf*. Bare ét eksempel: Lindhorst udfylder simultant et dobbelthverv som arkivar i Dresden og ”Salamander” i tjeneste for ”der mächtige Geisterfürst Phosphorus”. Her er tale om et princip, hvor to figurer flyder sammen i en arabeske fordobling med det resultat, at grænsen mellem blændværk og realitet opløses. Det korresponderer med galskabens

ubestemmelighed på et tematisk niveau. Anselmus oplever ”ein toller Zwie-spalt”, hvormed galskabens ubestemmelighed netop lokaliseres i overgangen mellem to fiktionsplaner.

På et metatekstuel niveau fremstår galskaben også som et tema, der vedrører fortolkning. Læst metapoetisk fremhæver Lindhorst i *Dritte Vigilie*, at det, som virker ”unsinnig und toll”, skal opfattes som ”buchstäblich wahr” (Topf: 247). Heerbrand fremsætter det modsatte synspunkt: Veronikas galskab er i virkeligheden ”eine poetische Allegorie” (Topf: 314). I *Der Sandmann* finder man en tilsvarende tekstuel konflikt, men i *Der goldene Topf* koncentrerer konflikten på et partikulært tekstniveau. I *Erste Vigilie* introduceres galskaben i første møde med Serpentina: Med ild i piben bliver Anselmus’ bekymringer afbrudt af en onomatopoietisk passage, som afsluttes brat med en fortællerkommentar: ”So ging es fort in Sinne-verwirrender Rede” (Topf: 234). Nærmest programmatisk sammenfatter kommentaren på metarefleksiv vis galskabens fremtoning i *Der goldene Topf*. Kommentaren kan simultant læses tematisk, receptionsæstetisk og metatekstuel, da udtrykket ”Sinne-verwirrender Rede” implicerer en desorientering af ”hensigten”, ”retningen”, ”betydningen” og ”forstanden”. Derudover henviser kommentaren til en synæstetisk effekt, hvor både læserens og Anselmus’ sanser udfordres i konfrontationen med slangefiguren. Den omfattende semantiske dynamik er afgørende for eventyret som sådan, for i denne komplekse forstand er galskaben i *Der goldene Topf* ensbetydende med ”Sinne-verwirrender Rede”.

Galskaben i et historisk perspektiv

Per tradition er litteraturen og galskaben tvillinger, men de analytiske begreber taber enhver præcision, hvis man forsømmer en historisk begrebsudvikling. Enhver tid har egne forudsætninger, hvilket man får bekræftet i

Michel Foucaults beskrivelse af galskabens historiske transformationer i *Galskabens historie i den klassiske periode* (Foucault 2003) og *Madness, the Absence of Work* (Foucault 1995). Flere har fremhævet, hvordan Foucault idealiserer galskaben, ikke mindst i et æstetikteoretisk ærinde, der finder sin egen motivation i 1960'ernes intellektuelle klima (Derrida 1978: 40-42 og Tygstrup 1995: 67-81). Men Foucaults profil af galskabens historie åbner også for et interessant historisk perspektiv på galskaben i *Der goldene Topf*.

E.T.A. Hoffmann var bare én af de mange romantiske forfattere, som valfartede til galeanstalterne omkring overgangen mellem det 18. og 19. århundrede. Hvis man skal tro Foucault, har disse udflugter ikke en entydig motivation, men finder sted på historiens gyngende grund mellem inkompatible begrebsverdner. I den klassiske periode er galskaben endnu ikke en sygdom, men udgør primært et problem af social og ontologisk karakter. Med overgangen til 1800-tallet bliver galskaben et radikalt anderledes fænomen; moderniteten identificerer sig med de gale, men betragter samtidig galskaben som en sygdom. Menneskerettighedserklæringen fra 1789 knæsætter en ny idé om humanitet parallelt med uddifferentieringen af selvstændige vidensområder, ikke mindst i den moderne lægevidenskab (Foucault 2003: 425, 435 og 514-515). Kort sagt: Udflugterne til *Das Irrenhaus* anno 1800 finder sted i passagen mellem den klassiske tid og den moderne periode.

Hos Foucault figureres galskaben som en "ejendommelig reversibilitet" i den vestlige kulturhistorie. De gale er fanget i selve passagen mellem modsætninger såsom indsigt og enfold, eller det kendte og det fremmede (Foucault 2003: 35-36). Foucault retter især et kritisk blik på *Homo Dialecticus*, den såkaldte kritiske bevidsthed, der søger at indkredse det, som ligger uden for fornuftens rækkevidde. Her bliver galskaben én af fornuftens former i en dialektisk proces, hvor mennesket erkender erfaringens grænse netop i overgangen til galskaben. Man opnår ingen indsigt uden galskaben som

guide: Den udgør både et problem og et potentiale. Tænk på de tyske *Narrentürmer*, hvor de gale var indespærret i byporten. Her markerede galskaben en overgang mellem ude og inde, en grundlæggende idé, som genfindes i moderne tid, men med en helt anden betydning.

Ekskursioner til *Das Irrenhaus* omkring år 1800 finder også deres motivation i denne ”ejendommelige reversibilitet”. Med uddifferentieringen af galskabens eget begreb opstår en dobbelthed, som er enestående for det moderne episteme: Distinktionen mellem galskaben som verificerbar sygdom og som gådefuld rest. Med tyske termer bliver *Geisteskrankheit* og *Erhabene Wahn* for første gang to væsensforskellige fænomener (Osinski 1983: 215; Tatar 1975: 387). Dette kommer til udtryk som et spaltet blik på galskaben – henholdsvis et ”neutralt” og et ”lidenskabeligt” (Foucault 2003: 514-515). For det ”neutralt” blik er galskaben en patologisk sindssygdom, som udvikler sig qua psykologiske virkninger af mekanisk karakter (Foucault 2003: 330-335, 445-446). I sygdommen taber mennesket sin frihed; de gale er genstand for en *Verfremdung*, som kun kan ophæves ved medicinsk behandling. For et ”lidenskabeligt” blik gemmer galskaben modsat på en dunkel sandhed om mennesket – man oplever galskaben som en gåde, der ikke er fuldstændig tilgængelig for medicinens begreber (Foucault 2003: 462-463).

Medicinen og litteraturen er fælles om en fascination af galskaben, men interessen udspringer af divergerende sandhedsbegreber. Den profil af perioden bekræftes i *Den romantiske bevægelse i Tyskland*, hvor Hans Carl Finsen beskriver, hvordan filosofien, litteraturen og videnskaben finder forskellige løsninger på ensartede problemer (Finsen 1973: 10). Den romantiske videnskab er optaget af alle typer afvigelser; Finsen fremhæver Gotthilf Heinrich von Schuberts *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, som udkom i 1808 (Finsen 1973: 54-55). Til sammenligning arbejder Foucault med lægen Johann Christian Reil, der nogenlunde samtidig udvikler et

system til klassifikation af sindssygdomme. Videnskaben og litteraturen har mange berøringspunkter, og i Tyskland har den romantiske medicin sit hovedsæde i Bamberg, hvor Hoffmann gæstede lægerne privat og overværede eksperimenter med de gale (Safranski 1984: 220-222, 295; Tatar 1975: 373-374). Finsen fremhæver, at den romantiske bevægelse forenes af et idé-historisk afsæt i oplysningstiden, som han opdeler i en rationalistisk og empiristisk retning. Især den rationalistiske skelnen mellem fornuft og ufornuft har afgørende betydning for den tyske romantik, hvor man udvikler en stærk fornemmelse for fornuftens utilstrækkelighed (Finsen 1973: 10-17; Svane 2003: 21-22). Man forholder sig kritisk til fornuftens omsætning i et borgerligt livssyn (Finsen 1973: 10 og 32-36), og som modvægt revurderer man ufornuften i form af dunkelheden, det irrationelle, folkekulturen, naturen, fantasien og galskaben.

Her er vi på sporet af en typisk romantisk idé: I mødet med galskaben genkender mennesket en ”indre” skyggeside. I oplysningstiden, eller den klassiske periode, er galskaben derimod fornuftens absolutte modsætning – hvor der er fornuft, kan der umuligt være galskab, antager Descartes (Foucault 2003: 68-70). I renæssancen respekterede man de gale, men nu fornægter fornuften *sin* egen galskab – vi er i rationalismens æra. Her er galskaben tankens fravær – eller et ideologisk intet: Med udtalen af *cogito ergo sum* bliver galskaben lig ikke-væren. Galskaben kan ikke inkorporeres i fornuftens repræsentation af orden; den er lig absolut ufornuft. Denne udgrænsning af ufornuften repeteres på et konkret samfundsniveau. Man internerer galskaben under fængsellignende tilstande i almenhospitalerne. De gale udgør endnu ikke en selvstændig gruppe, men er ligestillet med alle de former for ufornuft, som tilhører oplysningens skyggeside, dvs. ”den udsvævede person, ødelanden, den homoseksuelle, magikeren, selvmorderen, libertineren...” (Foucault 2003: 125). I den klassiske periode fordømmer man alle

former for social uanvendelighed. Galskab og arbejdsløshed tilhører det samme begreb om ufornuft: Man fornægter forskelsløst alle former for fejl, synder, laster og forbrydelser (Foucault 2003: 88, 95-98, 105, 108, 118). Det borgerlige samfund har sit fundament i denne logik:

”I skyggen af det borgerlige samfund fødes denne ejendommelige republik for det gode, som man med tvang påtvinger alle dem, som man mistænker for at tilhøre det onde. Det er bagsiden af den store drøm, og borgerskabets store bekymring i den klassiske periode: statens love og hjertets lov er endelig blevet identiske.” (Foucault 2003: 98)

Med fremkomsten af det borgerlige samfund opstår en forskel mellem prisværdig fornuft og forkastelig ufornuft. Galskaben er ikke et selvstændigt begreb i lægevidenskabens indeks over sygdomme. Man frygter tværtimod, at de gale skal tildrage sig sygdomme i interneringshusene på grund af dårlige hygiejneforhold. Med få undtagelser tænker man ikke i *helbredelse*, men derimod i *forbedring* (Foucault 2003: 136-137). Den klassiske periode isolerer derfor galskaben og muliggør samtidig den uddifferentiering og objektivisering, som er begrebets moderne skæbne.

Der goldene Topf i et galt perspektiv

I *Der goldene Topf* er indslaget af ”Sinne-verwirrender Rede” i *Erste Vigilie* symptomatisk for galskabens diffuse fremtoning: Vi har at gøre med en desorientering af hensigten, retningen, betydningen, forstanden og sanserne på et tematisk, et receptionsæstetisk og et metatekstuel niveau. Det historiske perspektiv på galskaben giver imidlertid analytiske muligheder i forhold til eventyret. Umiddelbart falder galskabens historie i harmoniske kategorier, men overgangen mellem epistemerne er mere ubestemt. Fortidens galskabsbegreb cirkulerer altid latent i nutiden: I det objektive medicinske begrebsapparat finder man moralske rester fra den sociale stigmatisering af de gale.

Med den historiske kontekst *in mente* placerer romantikkens galskabsfascination sig mellem tre perspektiver: et socialt, et medicinsk og et æstetisk. Hvis det tredelte perspektiv appliceres på *Der goldene Topf*, afslører man næppe eventyrets *virkelige* mening, men man åbner for forskelligartede bud på de mange mærkværdigheder, som møder en nutidig læser af Hoffmanns eventyr. På trods af åbenlyse forskelle forenes det sociale, det medicinske og det æstetiske perspektiv af et fælles udgangspunkt. I *Der goldene Topf* er galskaben tæt forbundet til en skrifttematik, der fungerer som et overordnet referencepunkt for de tre niveauer i læsningen af eventyret, som præsenteres nedenfor. Skriften har en central rolle, men som en vigtig komparativ pointe forandres *skriftens potentiale* i eventyret, idet det analytiske perspektiv på galskaben ændres.

Galskaben i et socialt perspektiv

I et socialt perspektiv skal skriftens potentiale i *Der goldene Topf* læses i en samfundsmæssig rammesætning, hvor galskaben markerer en desorientering af en generel kulturel ”økonomi”. På dagen for Kristi himmelfart aspirerer Anselmus med klar symbolik til en flot entré på borgerskabets lysende himmel, *Linkischen Bade*, men han forvises i stedet til ufornuftens mørke ikkeeksistens. Han forsvinder sporeløst fra Dresden, hvor Veronika indgår et *Vernunftehe* med Hofrat Heerbrand, som bliver forfremmet, fordi han mestrer det produktive arbejde med skriften. På linje med Foucaults profil af den klassiske periode viser *Der goldene Topf* en konflikt mellem prisværdig fornuft og forkastelig ufornuft. Modsætningen mellem kategorierne synes imidlertid på vej imod et sammenbrud, hvilket antydes gennem en generationskonflikt. Med udtalt signalværdi læser fader Paulmann Ciceros *de Officiis*. Studierne i *den rette handlemåde* lader sig kun forstyrre af ungdommens ufornuft. Paulmann beskriver Veronikas ansatser til galskab som ”Roma-

nenstreiche” (Topf: 261). Litteraturen er den uproduktive ”skrift” – fantasiens uvirkelige domæne. Den forvrænger fornuften til en ufornuft, som ideelt set kun eksisterer i skyggen på grænsen til ikke-væren. Alligevel pibler den frem overalt i eventyret. På sejlturen over Elben må Paulmann revidere sin opfattelse af Anselmus: ”ich habe Sie immer für einen soliden jungen Mann gehalten, aber träumen – mit hellen offenen Augen [...] [das] können nur Wahnwitzige oder Narren!” (Topf: 239). Her er vi bedre orienteret end Paulmann, for i eventyrets første sætning vælter Anselmus ind på scenen: Klodset og forhutlet introduceres han som den borgerlige antihelt. Omgivet af ”geputzter Menschen” er Anselmus allieret med ”die Straßensjungen”, som han forsyner med æbler. Læst symbolsk jokker han i kundskabens frugt, et uheld, som synes ganske præskriptivt. Æblekonens forbandelse over Anselmus modsvarer studentens *curriculum vitae*, som opremses med formuleringer af typen: ”Wahr ist es doch, ich bin zu allem möglichen Kreuz und Elend geboren!” (Topf: 231). Skønt ”er die besten Schulstudia besitzt” (Topf: 258), formår han ikke at hilse med stil, han falder uden grund på gaden, han ødelægger og tilsnavser sit tøj, og han evner end ikke at møde til tiden. Disse karaktertræk sammenfattes med en typisk figur fra Hoffmann. Med en træffende forveksling antages Anselmus for ”einen am Himmelfahrtstage betrunkenen Candidatus theologiae” (Topf: 237).

I den klassiske periode internerede man den ufornuft, Anselmus repræsenterer. Hos Hoffmann drømmer han i stedet om en flot karriere som ”geheimen Sekretär”, og de store ambitioner finder deres motivation i den stilling som ”Schreiber”, Paulmann har stillet ham i udsigt. Vi kender minimalt til karakterernes indbyrdes relationer, hvorfor det virker påfaldende, at Paulmann understøtter Anselmus med tobak og jobtilbud. Men sammenholdt med Veronikas hede drømme om ”Hofrat Anselmus” tegner sig omridset af en *Jugendliebe* under forvandling til *Ehebund*: Den produktive ”skrift” skal

løfte Anselmus ud af galskaben og ind i borgerskabets faste rammer. Paulmanns bekymringer angående Anselmus har en social dimension, som forklarer ansættelsen hos Lindhorst: Man håber at *forbedre* Anselmus. Som de eneste optræder Konrektor Paulmann, Registrator Heerbrand og Archivarius Lindhorst med titel og efternavn, hvilket blot befæster et økonomisk og socialt magtforhold. Hvis man bryder med konventionerne, venter repressalier, hvilket Lindhorsts håndfaste renommé bevidner. Uregelmæssig omgang med ”skriften” assisteres af regulære trusler ”ein *Tintenfleck* auf das Original gespritzt stürzt Sie ins Unglück” (Topf: 286 – min kursiv). Læser man med Lacans briller, figureres en uacceptabel seksuel ødselhed. I den klassiske periode eksisterer onanistens *pletter* kun i ufornuftens regi, idet fornuften fordrer mådehold og præcision. Det illustreres på første arbejdsdag, hvor frokostpausen indledes ”auf den Schlag drei Uhr” og afsluttes perfekt ”Auf den Schlag vier Uhr” (Topf: 274). I faste rammer under Lindhorsts tag forvandles ufornuften til en produktiv kraft. Som en veritabel mønsterborger hensættes Anselmus i eufori over sit arbejde; hjertet banker i takt med pulsen i en generel kulturel ”økonomi”.

Paulmann ærgrer sig over Anselmus’ ufornuft: ”Mit dem Anselmus ist nun einmal in der Welt nichts anzufangen, [...], alle meine Ermahnungen sind fruchtlos, er will sich ja zu gar nichts applizieren” (Topf: 258). Irritationen mildnes, da Heerbrand kan rapportere om *forbedring*: ”Schon seit zwei Tagen sitzt er bei dem Archivarius Lindhorst und kopiert” (Topf: 259). Anselmus møder ”[auf] dem Glockenschlag”, honoraret falder med diskret akkurate, frokostvinen indtages kontrolleret og Lindhorst tilser kopiarbejdet med maskinel præcision: ”jedesmal erschien er genau in dem Augenblick, wenn Anselmus eben die letzten Zeichen einer Handschrift vollendet hatte, und gab ihm dann eine andere” (Topf: 284). Ufornuften er en potentiel ressource, som udnyttes under rutinens fornuftige diktat, eller, Anselmus er ”ein kindliches

poetisches Gemüt” (Topf: 291), der anstrenger sig maksimalt for at vinde *der goldene Topf*, Veronika, modsvaret til vor tids *trophy wife*. Arbejdet har en økonomisk motivation, da Anselmus for længst har mistet grebet om sine finanser, men den reelle præmie er Veronika, som ofte forveksles med Serpentina.

Her er ensomheden ikke kun en sværmerisk markør, men også en social figuration. Med metonymiske figurer betoner Hoffmann den fysiske ensomhed som en præmis for galskaben: Vejen ned til Elben er ”ganz einsam” (Topf: 231), Lindhorsts forheksede gadedør findes i en ”einsame Straße” (Topf: 243), og Anselmus kopierer i et ”einsamen Zimmer” (Topf: 274). Første gang Anselmus forbryder sig imod Lindhorsts fornuftspraksis, indledes en kædereaktion af fejl, som sender ham retur på ufornuftens uforbederlige hold. Han forsømmer sit arbejde og ender straks på den rette hylde: Som metafor for sin tørst fanges Anselmus i flasken på linje med svirebrødrene, der dagligt udviser en helt misforstået virkelyst: ”[Sie spazieren] fleißig auf den Weinberg statt bei der leidigen Aktenschreiberei zwischen vier Wänden zu sitzen” (Topf: 304). Ganske betegnende fornægter borgerskabet *sin* egen galskab. Heerbrand medbringer ingredienser til ”ein köstlicher Punsch”, og inden længe går fornuften fra forstanden under en afsindig abefest. Men ansvaret for ulykkerne placeres uretfærdigt hos Anselmus, der identificeres som ufornuftens ophav. Med fornuftens kategoriske overblik cementeres dommen over ufornuften med:

”Der Anselmus soll mir nicht mehr über die Schwelle, [...], denn ich sehe nun wohl, daß er mit seinem verstockten innern Wahnsinn die besten Leute um ihr Bißchen Vernunft bringt; [...]. Also apage Satanas! – fort mit dem Anselmus” (Topf: 310-311).

Paulmann repeterer Descartes' fornægtelse af galskaben, og talehandlingen får straks realitetstatus: "Mehrere Tage und Wochen und Monate waren vergangen, der Anselmus war verschwunden", konstaterer fortælleren i en sidebemærkning, som straks skrifter fokus til Heerbrands forfremmelse og nyvundne status som bejler (Topf: 311). Borgerskabet får sit *Vernunftsehe*, men ikke uden ridser i den pæne fernis. Især ungdommen har ufornuftige aspirationer i *Der goldene Topf*. De unge piger søger råd hos "die Kartenlegerin", og de unge mænd driver omkring i selskab med flasken. Set fra fornuftens synspunkt virker Heerbrand heller ikke som en ubetinget gevinst; *der Ehemann* har hang til druk og munter sang. Læst i et socialt perspektiv markerer galskaben en afdrift imod ufornuftens fejl og laster, men på flere fronter vakler grunden under fornuften. Hvis man udelukkende læser galskaben i et socialt perspektiv, møder de analytiske kategorier modstand. Det sociale begreb om ufornuft har ikke absolut analytisk legitimitet i *Der goldene Topf*.

Galskaben i et medicinsk perspektiv

Anno 1800 er menneskets forhold til sig selv under forandring. I medicinen bliver galskaben en mental lidelse, og set i dette analytiske perspektiv forvandles *Der goldene Topf* til en sygdomshistorie. Her må skriftens potentiale aflæses i en patologisk rammesætning, hvor især Anselmus behøver lægehjælp. Mens studenten er parat til at kaste sig i Elben efter Serpentina, hvisker Heerbrand til Paulmann: "Dergleichen Anfälle – noch nicht bemerkt?" (Topf: 238). Borgernes bekymringer tiltager i løbet af aftenen, der afsluttes med ideen om at kontakte Lindhorst. Læst i en medicinsk optik er stillingen som "Schreiber" eufemistisk for en behandling af "Schreibtherapie", der skal sikre Anselmus' mentale sundhed (Auhuber 1986: 49-50; Tatar 1975: 377-380).

Forskningen er på sporet af Hoffmanns forbindelse til den romantiske medicin. Man har fremhævet, at de litterære tekster genbruger ordvalg og tankegang fra Johann Christian Reils klassifikation af galskabstyper. I *In einem fernen dunkel Spiegel – E.T.A. Hoffmanns Poetisierung der Medizin* viser Friedhelm Auhuber, hvordan udviklingen i Anselmus' tilstand følger medicinske håndbøger minutiøst. Auhuber sammenholder henvisningen til "Melancholie des Studenten Anselmus" (Topf: 250) med Reils beskrivelse af melankoli. Patienten hører "das Geläute der Glocken, das Sausen des Windes, sahen die Gegenstände in veränderten Farben" (Auhuber 1986: 37). Alene på ordniveau har Reils beskrivelse en lighed med Anselmus' oplevelser i *Erste Vigilie*, og fangenskabet i flasken vækker også genklang i de medicinske fagbøger: "Nahezu jedes Fachbuch berichtet von Fällen partiellen Wahnsinns, in denen Kranke Teile ihres Körpers aus Glas empfanden" (Auhuber 1986: 39).

Sammenholder man disse symptomer med faktiske behandlingsformer, tegner sig flere forbindelseslinier til den romantiske medicin. Man behandler de gale med en ambition om, at de genvinder "Besonnenheit" (Tatar 1975: 374). I den forbindelse vækker mesmerismens resultater opsigt omkring år 1800; alene i Bamberg overværede Hoffmann forsøg med magnetisk terapi (Safranski 1984: 221-222). I artiklen *Mesmerism, Madness, and Death in E.T.A. Hoffmann's Der goldne Topf* viser Maria M. Tatar spor efter mesmerismen i eventyret. Galskabens "Sinne-verwirrender Rede" markerer en passage mellem uforenelige fiktionsplaner, som typisk afsætter sanselige effekter à la "elektrischer Schlag", "knisternden Funken und Flammen", "seltsame Stimmen rauschten und säuselten" og "Düfte strömten auf und nieder" (Topf: 234, 238 og 270). Bare i ordvalget finder man associationer til et behandlingsforløb. Relationen mellem Lindhorst og Anselmus knytter an til psykiatriens tre basale værktøjer, som formuleret af Reil: 1) magnetisk

massage og elektrisk chokterapi, 2) intensiv påvirkning af sanser med lyd, lys, dufte, 3) skriveterapi med fokus på skriftlige symboler (Tatar 1975: 379-380). I *Der goldene Topf* bliver humoralpatologien og lægens husråd modstillet de behandlingsformer, som Lindhorst praktiserer. Medicinhistorisk er Lindhorsts rolle som salamander ikke ligegyldig. Allerede i 1500-tallet gjorde lægen Paracelsus op med humoralpatologien og anvendte alternative vidensformer i patientbehandlingen, hvorfor han er blevet symbol på et brud med medicinske dogmer. Paracelsus formulerede også teorien om salamanderen som en elementarånd med tilknytning til ildens elementer. I et medicinsk perspektiv er Lindhorst en Paracelsusfigur, som kontaktes, idet rådvildheden melder sig:

”Man hielt ihn [Anselmus] nun in der Tat für seelenkrank und sann auf Mittel, ihn zu zerstreuen, worauf der Registrator Heerbrand meinte, daß nichts dazu dienlicher sein könne, als die Beschäftigung bei dem Archivarius Lindhorst, nämlich das Nachmalen der Manuskripte.” (Topf: 249)

Hoffmanns interesse for medicinsk faglitteratur har en oplagt sammenhæng med den juridiske profession, som han varetog over flere år (Preuß 2003: 57-59; Safranski 1984: 425-435). Med modernitetens begreb om galskab får skyldsspørgsmålet en ny dimension: Kan man domfældes for noget, hvis man har mistet fornuften? Omkring år 1800 kan man ikke længere besvare dette spørgsmål entydigt, da galskaben medicinsk vurderes som en psykologisk defekt af mekanisk karakter, der gradvist ophæver subjektets frihed (Foucault 2003: 441-442, 457, 522-524). Selvmordsforsøg blev takseret til fængsling i den klassiske periode (Foucault 2003: 116-117), men med moderniteten straffer man ikke de gale i samme stil. Man møder patienten med en idé om helbredelse, som er tæt knyttet til princippet om individets ukrænkelige

frihed. Med en medicinsk vinkel på Anselmus' galskab beskriver *Der goldene Topf* et frihedstab, som afspejles på en række niveauer. I kopiarbejdet føres Anselmus' hånd flere gange af ydre instanser, og hensat i galskab mister han typisk kontrollen over sin krop. Ikke uden grund sammenlignes han i eventyrets start med en lemming. Læst som en sygdomshistorie eskalerer galskaben gennem eventyret, og kulminationen bliver et definitivt frihedstab, døden, som præfigureres diskret undervejs og til slut indtræder med Anselmus' fald ind i Serpentinias arme (Tatar 1975: 381-382).

Anselmus' møder med Serpentina vækker typisk en tvetydig følelse "daß ein nie gekanntes Gefühl der höchsten Seligkeit und *des tiefsten Schmerzes seine Brust zersprengen wollte*" (Topf: 234 – min kursiv). Splitnelsen mellem fryd og smerte repeteres i mange af Anselmus' syner, men smerten er mest påfaldende, hvor han tænker "töte mich, töte mich!" (Topf: 244). Sygdommens dødelige udgang insinueres for alvor i *Eilfte Vigilie*. Anselmus forsvinder fra Dresden, hvorefter Veronika beder Heerbrand om at kaste de magiske remedier i Elben på det sted, som endnu ikke er tilfrosset: "werfen Sie sie heute Nacht um zwölf Uhr von der Elbbrücke und zwar von da, wo das *Kreuz* steht, hinab in den Strom, der dort nicht zugefroren" (Topf: 314 – min kursiv). Korset fortæller om dødsfaldet, som præfigureres helt bogstaveligt i *Erste Vigilie* med Anselmus' ord: "ich bin zu allem möglichen *Kreuz* und Elend geboren!" (Topf: 231 – min kursiv). Galskabens tragiske facit præfigureres også med æblekonens forbandelse "Ins Krystall bald dein Fall, ins Krystall", hvor "Krystall" henviser både til flasken og Elbens vintertilstand. Hensat i galskaben er Anselmus flere gange på vej i Elben, men den metaforiske forbindelse mellem flasken og Elben iscenesættes prægnant, da en gruppe studerende afslører for Anselmus, at han stirrer ned i vandet "auf der Elbbrücke", mens han selv tror at være fanget i flasken. Henvendt til læseren beskriver fortælleren Anselmus' fangenskab i flasken:

”Immer gewichtiger und gewichtiger drückt die Zentnerschwere Last deine Brust – immer mehr und mehr zehrt jeder Atemzug die Lüftchen weg, die im engen Raum noch auf- und niederwallten – deine Pulsadern schwellen auf und von gräßlicher Angst durchschnitten zuckt jeder Nerv im Todeskampfe blutend.” (Topf: 303)

Læst som et billede på druknedød forvandles eventyrets Atlantis til et dødsrige. Atlantis er bogstavelig talt et land af vand, hvilket tilføjer de sidste linjer af *Zehnte Vigilie* semantisk tyngde: Anselmus falder forløsende ind i døden, hvorfor den medicinske behandling slår fejl. Anselmus genvinder ikke sin *Besonnenheit*, men forsvinder ind i en Anden verden. Her finder eventyrets inddeling i tolv vigilier en overbevisende motivation, idet ”vigilie” refererer til en nattelang bøn for en afdød før selve sjælemessen.

Hos Reil hensætter galskaben patienten ”in ein Feeland seiner eignen Träumenreien” (Tatar 1975: 375). Galskaben er som en drøm, og man genvinder først fornuften, idet man forlader drømmeland: ”Allein die Besonnenheit weist ihn aus diesem Feenlande in seine natürlichen Verhältnisse zurück” (Tatar 1975: 374). Reil betegner galskaben som ”ein Feeland”, hvilket understøtter forbindelsen mellem den romantiske medicin og *Der goldene Topf*. Galskaben beskrives gentagne gange under henvisning til et ”Feenreich”, og i eventyret inviterer fortælleren læseren med ”in dem feenhaften Reiche voll herrlicher Wunder” (Topf: 251). Figuren overskrider imidlertid en medicinsk kontekst, for ”Feenreich” henviser også til ”Feenmärchen”, som er en afgørende litterær genre for det æstetiske perspektiv på galskaben.

Galskaben i et æstetisk perspektiv

Læser man *Der goldene Topf* i et æstetisk perspektiv, må skriftens potentiale fortolkes i en rammesætning, der adskiller sig markant fra det sociale og det

medicinske perspektiv, hvor galskaben er et problem, man løser ved skriftens henholdsvis produktive og terapeutiske dimensioner. I et æstetisk perspektiv reflekterer galskaben en litterær problematik med dybe rødder i romantisk æstetikteori, hvor arabesken tilskrives en central rolle. I eventyret har galskaben karakter af en overudviklet arabesk modus. Eller en poetologisk strategi af ”Sinne-verwirrender Rede”, som indbyder til divergerende teoretiske evalueringer, hvor de arabeske stiltræk enten læses som ”buchstäblich wahr” eller som tegngivningen for ”eine poetische Allegorie”.

Relationen mellem galskaben og arabesken udspringer af eventyrets skriftematik, som Günter Oesterle undersøger i *Arabeske, Schrift und Poesie in E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen "Der goldene Topf"*. Serpentina er ikke bare en slange, men også et paradigmatiske symbol for en ny skriftkultur, der vokser frem i Tyskland med overgangen til 1800-tallet. Mere specifikt identificeres Serpentina som en ”Schönschreiblinie”, men slangefiguren vækker også mindelser om ”figura serpentinata”, der med William Hogarth berømmes som ”line of beauty”. Men den slyngede skrift er ikke kun skøn. I diverse sprogteorier naturaliserer romantikken skriften som et direkte forbindelsesled til naturens gåder (Oesterle 1991: 82-83; Finsen 1973: 22-29). Det hænger sammen med opdagelsen af naturens ursignaturer, ”Klangfiguren” og ”die Lichtfigur”. Naturfilosofien, fysikken og kunsten arbejder med identiske problemstillinger, og med afsæt i dette grundlag forestiller man sig en essentiel relation mellem ”skriften” og ”naturen” – ikke mindst i forlængelse af en idé om det transgressive potentiale i synæstetiske strategier (Oesterle 1991: 78-82). I *Der goldene Topf* er Serpentina en ”Schönschreiblinie” og en ”Schönheitslinie”, men også et samlingspunkt for synæstetiske overgange mellem skrift, lyd, lys og farve. Det ser man i de onomatopoietiske passager, hvor Serpentina iscenesættes i et sanseligt virvar af klange, rytmer, dufte, lys, farver og elektriske svingninger (Oesterle 1991: 80-86).

Serpentina associeres konsekvent med ”Sinne-verwirrender Rede”, og i et æstetisk perspektiv forvandles desorienteringen til en tilstand af inspiration. I galskaben træder Anselmus i forbindelse med en Anden verden, der i *Zwölfte Vigilie* identificeres som ”das Innerste der Natur” (Topf: 320). Serpentina bevæger sig konsekvent mellem blade, grene og stammer – afstanden mellem skriften og naturen er minimal: ”Anselmus wurde gewahr, daß das Blatt eigentlich in einer Pergamentrolle bestand” (Topf: 286). Slangefiguren medierer mellem naturens og kulturens former; Serpentina symboliserer den naturaliserede skrift, som kun ”ein kindliches poetisches Gemüt” kan håbe at begribe (Topf: 291). Anselmus kopierer hieroglyflignende skrifter, og det lykkes kun ved Serpentinans mellemkomst, idet hun flere gange hensætter studenten i en tilstand af galskab midt i Lindhorsts bibliotek: ”Anselmus war Außer sich vor wahnsinnigem Entzücken. ”Serpentina! – Serpentina!” schrie er laut auf” (Topf: 271). Galskaben er en æstetisk sensibilitet, som muliggør produktionen af skrift. I et æstetisk perspektiv er *Der goldene Topf* en kunstnerisk udviklingshistorie, hvor læretiden afsluttes med Anselmus’ fald ind i Serpentinans arme. Det borgerlige giftermål mellem Veronika og Heerbrand modstilles til slut Anselmus’ affære med skriften og litteraturen:

”Ist denn überhaupt des Anselmus Seligkeit etwas anderes als das Leben in der Poesie, der sich der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur offenbaret?” (Topf: 321).

Moderniteten afføder en distinktion mellem galskaben som patologisk sindsygdhed og som gådefuldt privilegium. I en paradoksal bevægelse bliver galskaben tilgængelig for de gryende positive videnskaber, mens kunsten hylder galskabens forbindelse til en Anden verden. I *Formationer i europæisk romantik* bekræfter Marie-Louise Svane fascinationen af tilværelsens uudgrundelige dimensioner:

”Romantikerne var besatte af tanken om en anden verden. Den empiriske verden, de færdedes i, ofrede de en mere parentetisk interesse. Den blev set som en skærm for en anden skjult dimension, der dunkelt anedes bagved, eller som trådte frem i pludselige glimt.” (Svane 2003: 16)

Denne tankegang afspejles i en øget interesse for hermetiske kommunikationsformer, hvor tegnene ”ikke uden videre lader sig dechiffrere. Dog synes netop tegnenes låsthed at indikere en særlig betydningsrigdom” (Svane 2003: 16). Her er Svane på sporet af en tendens til allegorisering og abstraktion i den romantiske kunst. Mere konkret kan man tale om et opgør med en mime-tisk poetik, hvilket realiseres konkret gennem ”en frigørelse af detaljen” (Svane 2003: 20). Ornamentale, a-mimetiske og hieroglyflignende indslag vinder ny anseelse på linje med arabesken, der placeres centralt i romantisk æstetikteori. Det ser man i ”Brief über den Roman”, hvor Friedrich Schlegel forsvarer arabesken som en unik romantisk strategi. Men Schlegel står ikke alene med sin begejstring. I 1700-tallet tilhører arabesken æstetikens kriminalindex, men med romantikken bliver den genstand for en teoretisk legitimering (Menninghaus 1995: 97-98). Definitivt udgør arabesken en sammensætning af heterogene elementer, hvori de enkelte elementer bevarer deres individualitet. Mere specifikt dækker arabesken over formalæstetiske praksisser, som skifter karakter på tværs af genrer og kunsttyper. Det præger romantikforskningen, hvor der hersker uenighed om arabeskens funktion og potentiale. Som vi afslutningsvis skal se, udgør netop spørgsmålet om arabeskens allegoriske potentiale et afgørende stridspunkt.

Romantikens rehabilitering af arabesken vækker på flere måder genklang i *Der goldene Topf*. Alene Serpentina forener en række heterogene kvaliteter: Hun er simultant et dyr, en ung kvinde, et skriftsprincip og et

skønhedsideal. Slangefiguren markerer overgangen mellem forskellige abstraktionsniveauer, men symboliserer også et metanarrativt princip. Denne pointe koncentrerer sig i kommentaren om "Sinne-verwirrender Rede", der tematiserer en metatekstuel desorientering af hensigten, retningen, betydningen, forstanden og sanserne. "Sinne-verwirrender Rede" korresponderer nemlig med narrative og stilistiske kvaliteter, man kender fra 1700-tallets indflydelsesrige "Feenmärchen". Genren er kendetegnet ved slyngede, arabiske stiltræk som interaktionen mellem uforenelige fiktionsplaner samt en dynamik mellem illusionsopbyggende og -nedbrydende effekter (Oesterle 1991: 90-94; Menninghaus 1995: 113-115). Hoffmann bryder imidlertid med én af feeeventyrets genrekonventioner, idet Anselmus aldrig returnerer til fornuftens sikre grund. Galskabens diffuse fremtoning på et tematisk niveau finder et metatekstuel modsvar, hvorfor galskaben kan læses som en poetologisk strategi af arabeske karakter. I *Der goldene Topf* kan man ikke differentiere tilfredsstillende mellem de enkelte fiktionsplaner, netop fordi eventyret har karakter af en overudviklet arabeske strategi.

Fejringen af *der Himmelfahrtstag* afspores, inden første punktum er sat. Hoffmann indleder *in medias res* med et uheld: Som billede på en forestående desorientering triller æblerne ud over hele gaden. Hos Hoffmann oplever man ofte en tiltagende desorientering i takt med handlingens udvikling, men modsat er handlingen i *Der goldene Topf* indrammet af et masterplot af allegorisk rækkevidde: På dagen for Kristi himmelfart aspirerer Anselmus til en plads i borgerskabets paradys, *Linkischen Bade*, men den unge student ender i stedet i poesiens paradys, *Atlantis*. Dette allegoriske masterplot udfoldes imidlertid ikke i et retliniet forløb, men slynger sig gennem tilfældigheder, digressioner, fordoblinger, inversioner af kronologien, ordlege, langstrakte poetiske, remselignende og onomatopoietiske passager, brud på den litterære

illusion og flere næsten uforståelige indslag. Den narrative hovedtråd står svagt, hvilket blot bestyrker de enkelte vigiliers episodiske profil.

Idet handlingen antager en retning, kommer tilfældet som regel på tværs. Overgangen mellem fornuft og galskab styres ikke af en fast systematik, men betinges også af tilfældet. Her Anselmus om konfrontationen med Liese ved gadedøren: ”nach seiner innigsten Überzeugung hatte nur der Zufall ihn, wo nicht vom Tode, doch von der Gefahr wahnwitzig zu werden, befreit” (Topf: 248). Tilfældets litterære funktionalitet fremhæves i en digression over flere sider, hvor fortælleren betoner, at *alt potentielt kunne have været anderledes*, hvis læseren havde grebet ind i eventyret, da Veronika blev involveret i trolddomskunst. I *Der goldene Topf* har fortælleren i det hele taget en central rolle, ikke mindst i kraft af en række påtrængende interventioner, som destabiliserer den litterære mimesis og obstruerer narrationens fremdrift. I digressive passager henvender fortælleren sig spørgelysten til læseren, påkalder sig troværdighed eller deltager aktivt i handlingen. Disse indgreb tilføjer ikke decideret ny information, men forøger snarere den fortolkningsmæssige kompleksitet. Det understreges med den konkluderende regibemærkning ”Ende des Märchens”, der tilføjer en ekstra narrativ ramme, der fraskriver fortælleren autoritet. Fortælleren postulat om ”das Leben in der Poesie” henviser til narrationens allegoriske potentiale, men hos Hoffmann kan intet reduceres til pålydende værdi på grund af en kompleks narrativ rammekonstruktion.

Selvom det synes paradoksalt, virker mange passager i *Der goldene Topf* overflødige. *Dritte Vigilie* indledes med en redundant monolog, hvor eventyrets mytologiske parallel-univers præsenteres. Heerbrand afbryder Lindhorsts rablende tale: ”Erlauben Sie, das ist orientalischer Schwulst” (Topf: 246). Indvendingen er retfærdig, fordi intet i eventyret motiverer talens langstrakte forløb og uhyre detaljevæld. Det samme ser man *en*

miniature på et sprogligt detailniveau, hvor ordenes *realitetseffekt* undermineres, idet sproget fremstår som regulære opremsninger sammensat og gentaget efter a-mimetiske principper: ”Tassen, Teller, Tintenfaß” og ”Zwischen durch – zwischen ein – zwischen Zweigen, zwischen schwellenden Blüten, schwingen, schlängeln, schlingen wir uns” (Topf: 232-233). Disse udklip fortæller om en generel tendens: Indslag af remselignende karakter dukker op momentvis gennem hele eventyret. Disse indslag har ingen direkte relevans i relation til eventyrets masterplot. Fraværet af narrativ motivation ser man også, da Veronika opsøger spåkonen, og vi pludselig lærer, at Liese er Veronikas gamle barnepige. Informationerne synes ligegyldige, og den affærdiges i en cirkelslutning med åbenlyse metanarrative implikationer – Liese til Veronika: ”Still, Kind – still! [...], ich weiß was du sagen willst, ich bin das worden, was ich bin, weil ich es werden mußte, ich konnte nicht anders” (Topf: 267).

I et æstetisk perspektiv er indslagene af ”Sinne-verwirrender Rede” karakteristiske for eventyrets konstruktion. På et tematisk, et receptionsæstetisk og et metatekstuel niveau er *Der goldene Topf* kendetegnet ved en desorientering, som har ophav i en poetologisk strategi af arabeske karakter. Man kan ikke kortlægge eventyrets semantiske tyngdepunkt, idet den narrative hovedlinje konstant fortaber sig i digressive indslag. Hos Oesterle finder vi én semantisk evaluering af den arabeske poetik i *Der goldene Topf*. I den forbindelse bliver referencen til ”die blaue Bibliothek” en afgørende allegorisk markør, som forvandler *Der goldene Topf* til en fortælling om Anselmus’ privilegerede adgang til litteraturen og naturens uudgrundelige univers (Oesterle 1991: 105-107). Men den læsning mister fuld legitimitet, idet man konsulterer *Lob des Unsinnns* af Winfried Menninghaus. I sin definition af en romantisk ”Poetik des Unsinnns” søger Menninghaus at undgå en psykologisk definition af ”Unsinn”. Han fremhæver, at denne poetik ikke handler om

”Wahnsinn”, men om udviklingen af en litterær genre (Menninghaus 1995: 30-34). Menninghaus betoner, at romantikkens hermetiske udtryksformer ikke *partout* skal læses som allegorisk tegngivning for en højere menings-sammenhæng (Menninghaus 1995: 23, 53-54, 60-61, 94-97). Modsat Oesterle forbinder Menninghaus netop arabesken med en ”Poetik des Unsinn”, som reagerer parasitært imod etableringen af et hermeneutisk meningsbegreb i romantikken. Suspensionen af ”Sinn-paradigmet” ser man især i eventyr-genren: ”Der romantische Rekurs auf die Märchenform hat hierin ein zentrales Motiv: die märchenhafte Indifferenz gegen ”sinnvolle” Motivationen” (Menninghaus 1995: 23). Det romantiske eventyr har en forkærlighed for arabiske stiltræk: digressioner, fraværet af narrative og psykologiske motivationskemata, øget detaljefokus, fortællerkommentarer, en bevidst produktion af kontingens, modstand imod narrativ ”closure”. Med afsæt i disse karaktertræk reagerer det romantiske eventyr subversivt imod et hermeneutisk paradigme, hvor fraværet af ”Sinn” og ”Kohärenz” altid overlejres i en højere meningssammenhæng. Hos Menninghaus tilskrives fraværet af *Zusammenhang* derimod en bogstavelig egenverdi i form af veritabel ”Unsinn”.

I *Ironibegrebet* abonnerer Paul de Man grundlæggende på et hermeneutisk tekstbegreb. Han undersøger Schlegels ideal om ”permanent parabis”, som angiver en relation mellem det romantiske ironibegreb og arabesken. Mere overordnet er de Man på sporet af et uundgåeligt meningstab, idet betydningen altid allerede er på vej væk fra teksten. Som fænomen får litteraturen karakter af en dekonstruktiv allegori over betydningens flygtighed, hvilket signaleres med arabiske markører kendetegnet ved ”afbrydelse” (Paul de Man 1994: 29-35). Menninghaus og de Man tilskriver arabesken en væsensforskellig funktion som henholdsvis ”Beiwerk” og ”Werk”. Inden for et hermeneutisk paradigme opgraderes arabesken typisk til en selvstændig

enhed (Menninghaus 1995: 111-114). Her sættes arabesken lig med selve værket, hvilket afspejles i Paul de Mans tilgang til emnet. Menninghaus opererer modsat med en præmis om den kalkulerede produktion af ”Unsinn” indenfor eventyrgenre, både hvad angår typiske formelle kendetegn og læserens forventningshorisont. Her tilskrives arabesken en fuldstændig bogstavelig funktion i eventyrets ”Poetik des Unsinn”, som kun fungerer, idet arabesken fastholder sin status som ”Beiwerk”. Hos Menninghaus undermineres det hermeneutiske begreb om ”Sinn” og ”Werk” gennem en bogstavelig ”Unsinn”. Hvis man modstiller Menninghaus og de Mans teorier, bevarer skriften et tvetydigt potentiale i et æstetisk perspektiv. De radikalt forskellige tilgange til arabesken illustrerer i sig selv eventyrets kompleksitet, fordi det, som virker ”unsinnig und toll”, både kan læses som ”buchstäblich wahr” og ”eine poetische Allegorie”. Som sådan er galskaben i *Der Goldene Topf* udspændt mellem en helt bogstavelig ”Unsinn” (Menninghaus) og en allegorisk medieret ”Sinn” (de Man).

Der goldene Topf efterlader ikke entydige beskeder, og som sådan udelukker de enkelte perspektiver ikke hinanden, men sameksisterer som tre væsensforskellige blik på eventyrets ”Sinne-verwirrender Rede”. Netop i denne forstand må man forstå galskaben hos E.T.A. Hoffmann. I den tyske romantik kan man ikke reducere galskaben til hverken et psykologisk eller et æstetisk begreb; den gale litteratur bør undersøges som et komplekst udtryk med dybe rødder i den tyske kultur anno 1800.

Litteratur

- ”Den Store Danske Encyklopædi”, København 2004, Gyldendal.
- Auhuber, Friedhelm: ”In einem fernen dunkel Spiegel – E.T.A. Hoffmanns Poetisierung der Medizin”, 1986, Westdeutscher Verlag GmbH.
- Derrida, Jacques: ”Cogito and the history of madness”, in ”Writing and Difference”, University of Chicago 1978.
- Finsen, Carl Hans: ”Den romantiske bevægelse i Tyskland”, København 1973, Hans Reitzel.
- Foucault, Michel: ”Galskabens historie i den klassiske periode”, København 2003, Det Lille Forlag.
- Foucault, Michel: ”Madness, the Absence of Work”, Chicago 1995, in ”Critical Inquiry” vol. 21, nr. 2.
- Hoffmann, E.T.A.: ”Der Goldene Topf”, in ”E.T.A. Hoffmann Sämtliche Werke – Band 2/F”, Frankfurt am Main 1993, Deutsche Klassiker Verlag.
- Menninghaus, Winfried: ”Lob des Unsinnns”, Frankfurt am Main 1995, Suhrkamp Verlag.
- Man, de Paul: ”Ironibegrebet”, in ”Passage”, nr. 17, 1994, Århus – Institut for Litteraturhistorie.
- Nehring, Wolfgang: ”E.T.A. Hoffmanns Erzählwerk: ein Modell und seine Variationen”, in ”Zeitschrift für Deutsche Philologie”, 95. Band 1976, Erich Schmidt Verlag - Berlin.
- Nipperdey, Otto: ”Wahnsinnsfiguren bei Hoffmann”, Köln 1957, Inaugural-Dissertation.
- Oesterle, Günter: ”Arabeske, Schrift und Poesi in E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen ”Der goldene Topf””, in ”Athenäum – Jahrbuch für Romantik”, 1. Jahrgang 1991, Paderborn, Ferdinand Schöningh.
- Osinski, Jutta: ”Über Vernunft und Wahnsinn – Studien zur literarischen Aufklärung in der Gegenwart und im 18. Jhd.”, Bonn 1983, Bouvier Verlag Herbert Grundmann.
- Pieper, Josef: ”Begeisterung und Göttlicher Wahnsinn”, München 1962, Kösel.
- Platon: ”Faidros”, Frederiksberg 1997, Det lille Forlag.
- Safranski, Rüdiger: ”E.T.A. Hoffmann – Das Leben eines skeptischen Phantasten”, München 1984, Carl Hanser Verlag.
- Schlegel, Friedrich: ”Athenäum-fragmenter og andre skrifter”, København 2000, Gyldendal.
- Svane, Marie-Louise: ”Formationer i europæisk romantik”, København 2003, Museum Tusulanums Forlag.
- Tatar, M. Maria: ”Mesmerism, Madness, and Death in E.T.A. Hoffmann’s Der goldne Topf”, in ”Studies in Romanticism”, vol. 14, Winter 1975, Number 1.
- Tygstrup, Frederik: ”Menneskets død og den litterære erfaring – Michel Foucaults forvaltning af den modernistiske æstetik” in ”Foucaults masker”, Aarhus 1995, Forlaget Modtryk.