

Hardy Bach

Syndefald og himmelfart

– om poesi og erotik i

Hoffmanns fortællinger

Der goldne Topf og ”Der Sandmann”

Litteraturkritik & Romantikstudier

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 til selskabets medlemmer 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 formanden eller redaktøren.

Oversigt over disponible numre findes bag i hæftet.

Formand:

Lis Møller
Institut for Æstetiske Fag, afd. f. Litteraturhistorie
Aarhus Universitet
Langelandsgade 139
8000 Århus C
89 42 18 41 / litlm@hum.au.dk
Fax: 89 42 18 50

Redaktør:

Mads Nygaard Folkmann
Danish Centre for Design Research
Philip de Langes Allé 10
1435 København K
32 68 63 59 / mnf@dcd.dk

© Dansk Selskab for Romantikstudier og forfatteren
2009

EAN:
978-87-91253-23-2

SYNDEFALD OG HIMMELFART

– om poesi og erotik i Hoffmanns fortællinger

Der goldne Topf og ”Der Sandmann”

Hardy Bach

’Lad os tale om noget virkeligt, lad os tale om mine personer’, sagde Balzac. Denne tale kunne Hoffmann i sandhed have talt med om. Den berømte anekdote om hans natteskriveri bevidner det til fulde: ”Natten tilbragte han ved Skrivebordet, digtende Historier, der ofte var saa uhyggelige, at han skreg højt af Skræk, mens han satte dem paa Papiret. Saa stod hans Kone op, bryggede ham en Toddy og satte sig ind hos ham med Strikketøjet, til han var blevet rolig.”¹ Der er vævet humor og komik ind i den berømte anekdote. Det er der altid i Hoffmanns tekster; også når de handler om angst, hvad de næsten altid gør – ’et angstskrig i tyve bind’, som Heine sagde. De natlige dæmoner talte til Hoffmann som dæmonen i folkevisen: ’Og vil du ikke danse med mig, / skal Sot og Sygdom følge dig!’

Mischa Hoffmanns strikketøj er ikke mere virkeligt end gemalens skrivetøj. Også teksten er tekstil; et væv af citater. Herom fortæller *Der goldne Topf* sit tydelige sprog: digterspiren Anselmus bliver sat i digterskole og skal kopiere

¹ Carl Roos (ed.): *Tyske romantiske Fortællinger*. Gyldendal, 1928, s.9

tekster. Denne aktivitet bereder ham både paradisiske fryd og et fald ned i syndige helvedeskvaler af mere jordisk art. Også digterspiren i ”Der Sandmann”, Nathanael, tror sig i den syvende himmel men styrter i afgrunden.² Det er syndefaldet, der spøger i begge fortællinger. De fungerer som en slags tolkninger af myten. Det skal vi se nærmere på i det følgende; men først skal vi kort beskrive, hvordan Hoffmann fortæller – måden giver nemlig et vigtigt fingerpeg om, hvorfor syndefaldsmyten har fascineret Hoffmann. Hans foretrukne fortællestil kalder jeg drømmespil og ordspil.

Drømmespil og ordspil

”Forfatteren har forsøgt at efterligne drømmens usammenhængende men tilsyneladende logiske form. Alt kan ske, alt er muligt og sandsynligt. Tid og rum eksisterer ikke; på en ubetydelig virkelighedsgrund folder fantasien sig ud og væver nye mønstre: en blanding af minder, oplevelser, frie påfund, urimeligheder og improvisationer. Personerne spaltes, fordobles, dubleres, fordamper, fortættes, flyder ud, samles. Men en bevidsthed står over alle, det er drømmerens; for den findes der ingen hemmeligheder, ingen inkonsekvens, ingen skrupler, ingen lov.”³

Disse ord fra Strindbergs forerindring til *Ett drömspel* er som skrevet til Hoffmanns to fortællinger. Begge foregår mestendels i hovedpersonens eller fortællerens hoved, og disse to ’størrelser’ kan næppe adskilles helt skarpt, hvilket antydes af fortællerens nære forbundethed med protagonisterne. Ligesom andre af de to fortællingers personer kan Nathanael og Anselmus læses som udspaltninger eller fordoblinger af fortælleren.

Også personerne internt i fortællingerne optræder drømmeagtigt som hinandens gengangere, spejlbilleder, fordoblinger eller brødre. Det har Freud,

² Der citeres fra *Der goldne Topf*. Reclam Universal-Bibliothek, 1996 og *Der Sandmann*. Reclam Universal-Bibliothek, 1999

³ August Strindberg: *Et drømmespil*. Borgens Billigbøger, 1967, s.5

ikke overraskende, et godt blik for. I afhandlingen ”Das Unheimliche” med den berømte, ufuldførte, analyse af ”Der Sandmann” læser han to af personerne, advokat Coppelius og Nathanaels far som to sider af det samme ”fader-imago”: en god og en ond far. To andre personer i fortællingen, Coppola og Spalanzani, er ”blot nye udgaver, reinkarnationer af Nathanaels fædrepar” og dukken Olimpia er ”et fra Nathanael løsrevet kompleks, der træder ham i møde som person”.⁴ Om Nathanaels traumatiserende barndomsoplevelse skriver Freud, at Hoffmann gør det ”tvivlsomt, om det, vi har at gøre med, er den angstbesatte drengs første delirium eller en beretning, der må opfattes som virkelig i fortællingens fremstillingsverden.”⁵

Et sted lader Hoffmann et af sine stærkeste alter egoer, Kapelmeister Kreisler, formulere disse betragtninger over sprogets spilopperende tendenser: ”betrachten Sie meinen schlichten Namen im gehörigen Licht [...] stülpen Sie ihn um, sezieren Sie ihn mit dem grammatischen Anatomiermesser, immer herrlicher wird sich sein innerer Gehalt zeigen. Es ist ganz unmöglich, dass Sie meines Namens Abstammung in dem Worte *Kraus* finden, und mich, nach der Analogie des Wortes *Haarkräusler*, für einen Tonkräusler, oder gar für einen Kräusler überhaupt halten können, da ich mich alsdann eben *Kräusler* schreiben müsste. Sie können nicht wegkommen von dem Worte Kreis, und der Himmel gebe, dass Sie dann gleich an die wunderbaren Kreise denken mögen, in denen sich unser ganzes Sein bewegt, und aus denen wir nicht herauskommen können, wir mögen es anstellen wie wir wollen. In diesen Kreisen kreiselt sich der Kreisler“.⁶

Hoffmann kommer vidt omkring i denne passage: lige fra frisørsalonen til eksistensens inderste og universets yderste kredse, og han gør det ved hjælp af sprogspil og humor. Hoffmann når frem til sin tanke via sprogets egen alogiske

⁴ Sigmund Freud: *Det uhyggelige*. Rævens Sorte Bibliotek, 1998, s.32

⁵ Freud, op. cit. s.27

⁶ Her citeret fra Manfred Momberger: *Sonne und Punsch*. Wilhelm Fink Verlag, 1986, s.195

lyd-side. Sprogets spilopper inspirerer ham til uventede tanker. Jeg skal give et eksempel fra ”Der Sandmann” på et lignende ’søgt’ og ’skruet’ ordspil. I denne fortælling optræder der som nævnt en person ved navn Coppola. Hans navn er meget tvetydigt – det vender vi tilbage til – men det er hans profession også. Den skal vi se på nu. Siden Freuds analyse i ”Das Unheimliche” er der bred enighed om, at denne Coppola er optiker. Det er der god mening i, eftersom han beskæftiger sig meget med øjne. Men problemet er, at Coppola næppe er optiker. Kun én gang anvendes denne betegnelse om ham, og da på en højst tvetydig måde: ”an Clara denkend sah er [Nathanael] wohl ein, [...] dass Coppola ein höchst ehrlicher Mechanicus und Opticus, keinesweges aber Coppelii verfluchter Doppeltgänger und Revenant sein könne“ (s.27). Coppola kunne muligvis være optiker, men det er langtfra sikkert. Hvad der derimod står fast er, at han er ”Wetterglashändler”. Denne betegnelse bruges påfaldende sikkert og vedholdende, hver gang han optræder. Wetterglas eller vejrglas er betegnelsen for den ældste type barometre. Altså, Coppola er barometerforhandler. Hvad skal det betyde? Kender jeg Hoffmann ret, gemmer der sig et ordspil bag denne mærkelige metier. Mit bud er følgende, som *har* noget med øjnene at gøre. Glas betyder jo på tysk både glas, spejl og kikkert. Men Wetter? Nathanael mener at Coppola ikke kan være en dobbeltgænger; men fortællingen fortæller faktisk noget helt andet; han er, som Freud har set, dobbeltgænger for advokat Coppelius, som er en slags dobbeltgænger for Nathanaels far. De tre er åndeligt set brødre. Hvis vi nu fjerner dobbeltgængertegnet W og i stedet indsætter et V, får vi måske Coppolas ’sande identitet’ frem: han er Vetterglashändler. Han tilbyder Nathanael et spejl, hvori han kan se sin fætter, sin fars brors søn. Men en ganganger er jo altid på en eller anden forvrænget måde identisk med den, han går igen for. Farens ganganger-bror er på en måde faren selv. Hvad, Nathanael kan få at se i Coppolas Wetterglas, er ’i virkeligheden’ sin fars søn, altså sig selv eller rettere en farlig ’forvrænget’ side af sig selv – og det viger han tilbage for,

hvorfor Coppola disker op med en lille listig kikkert, som Nathanael da også køber. Det er skruet og søgt, men sådan er Hoffmann skurrile humor.

Vi skal undervejs se på flere af denne slags hidtil uopdagede (?) ordspil i Hoffmanns to fortællinger. Hver gang er de meget betegnende for tolkningen af fortællingerne. Hoffmanns sælsomme drømme- og ordspilsstil fortæller om hans opfattelse af sprog og virkelighed. Hoffmann er ikke filosof, han tænker i billeder og fortællinger. Sproget er lige så kaotisk og alogisk som drømme og poesi og sådan er virkeligheden muligvis også. Men hvis virkeligheden er ulæselig eller usproglig, kan vi så overhovedet komme til kundskab om dens sande karakter? De to fortællinger stiller spørgsmål ved muligheden for en rationel erkendelse af virkeligheden. Både Anselmus og Nathanael spiser af kundskabens træ – der Baum der Erkenntnis – men kommer ynkeligt til kort. Kroppens krav sætter sig igennem og stiller poeterne over for den mægtige opgave at bemestre tilværelsen.

Det logiske hverdagsprog er utilstrækkeligt; fantasiens og poesiens sprog må træde til. Det er hvad Hoffmann demonstrerer med sine drømme- og ordspil. Men det viser sig at poesiens magt er mindst lige så farlig som erotikkens. Poesi og erotik er nært forbundne kræfter og vore to helte falder ved mødet med disse kræfter. Både som poeter og som elskere går de til grunde. Fantasiens forestillinger er tolkninger af virkeligheden. Men er der overhovedet andet end tolkninger? Vi er på gyngende grund. 'Mine personer er virkelige', sagde Balzac; 'det er mine dæmoner også', replicerede Hoffmann.

Poesiens og erotikkens forbundethed i de to fortællinger vil blive uddybet i slutningen af afsnittet "Himmelfart", nedenfor. Nu ser vi på erotikkens farlige fristelser og deres forbundethed med kristne forestillinger. Her kommer syndefaldsmyten ind.

Syndefald

Der goldne Topf indledes med et parodisk syndefald: vor helt, studenten Anselmus, skvatter over en kurv med æbler, hvorefter han møder en talende slange i et træ. Den folkelige tradition udlægger som oftest syndefaldsmyten som historien om menneskets bliven sig bevidst som kønsvæsen. Slangen er Satan eller Fristeren, som lokker mennesket til bevidsthed om sin seksualitet – den er jo samtidig et fallossymbol. Aldrig så snart har menneskene erkendt deres lyster, før de begynder at 'synde' – 'det er sødt at synde og nyde den forbudne frugt'. Den populære udlægning af myten rummer en latent protest mod en stramtandet og kropsforskrækket kristendomsopfattelse. Det er denne folkelige myte, som Hoffmann drillende spiller på.

Jeg vil undervejs forsøge at påvise en diskret kristendomskritik i Hoffmanns to fortællinger. Diskretion var en absolut betingelse. Både Fichte, Steffens og Schelling blev udskreget som ateister. Men romantikerne *var* kættere: "Ifølge [Odo Marquard] er den romantiske periode en omstillingsproces, et filosofisk interregnum, hvor skiftende fortolkninger sætter ind i kølvandet på den religiøse metafysiks sammenbrud eller som alternativer til den væsensfilosofi, der ikke længere har dækning i det 19. århundredes dynamiske verdensbillede."⁷ Joh, dyrkelsen af poesi og erotik i stedet for Gud – med dertilhørende forståelser og misforståelser – har mangfoldige litterære og samfundsmæssige virkninger. Jeg vender uddybende tilbage til kristendoms-kritikken i det konkluderende afsnit om "Fortælleren og teksten", nedenfor.

Slangepigen Serpentina er sit navn. Omgang med indehaveren af et sådant navn bør nok ske med forsigtighed. "Liebe Serpentina", råber Anselmus i skoven, hvortil en tilfældig forbipasserende udbryder: "Das ist ein schnöder, unchristlicher Name" (s.43). Og det øger blot forvirringen, for Serpentina

⁷ Marie-Louise Svane: *Formationer i europæisk romantik*. Museum Tusulanums forlag, 2003, s.64

appellerer jo netop til Anselmus om at modstå Satans sædvanlige fristelser og forblive i en slags evig paradisisk uskyld. Serpentina lokker Anselmus til kyskhed, hvorved vor helt kommer i et helt andet Paradis end den lysthave, han havde tænkt sig at besøge!

Så er æblekonen Liese Rauerins fristelser mere regulære. Denne kære og kærlige røverkælling – Liebe Räuberin? – er en sand og oprigtig repræsentant for den jordiske kærlighed: ”Ich merke nun wohl, dass du den Anselmus recht lieb hast, und ich will dir mit allen Kräften beistehen, dass du recht glücklich werden und fein ins Ehebett kommen sollst, wie du es wünschest“, siger hun til Veronika (s.56). Det er torvekonen Liese Rauerins æblekurv, som Anselmus vælter i novellens allerførste scene. I rollen som kærlighedens forkæmper optræder hun først senere i femte vigilie, hvor Veronikas veninde, Angelica Oster, introducerer hende. Og det er næppe tilfældigt. Dermed antydes det nemlig, at der også er en god portion påskekælling i vores æblekælling. At hendes æbler er af en ganske særlig slags, fremgår nok også af at de falbydes så tidligt som til Kristi Himmelfartsdag! Rauerin er ikke bare kærlighedens beskytter, også dens frugter, børnene, omfatter hun med kærlig omsorg. Æblerne kalder hun for sine sønner og de har den specielle egenskab, at de, ”wenn sie die Leute gekauft haben, ihnen wieder aus den Taschen in meinen Korb zurückrollen” (s.55). For Rauerins små sønner, ”Söhnlein”, er måske også små synder, ”Sündlein” – for det ved vi jo: den forbudne frugt, som Adam og Eva nød, vender bestandig tilbage til sit udspring for atter at byde sig til.

Rauerin kæmper for kroppens ret: hun står for den jordiske elskov, derfor kaster hun med jord, som hun henter op af centralsymbolet guldpotten. Det gør hun i den afgørende kamp med Lindhorst om Anselmus’ sjæl. Som bekendt taber hun denne kamp, som ender med hendes undergang. Men kan det nu virkelig passe, at Hoffmann uden at blinke lader sin helts poetiske mentor myrde denne brave proletarkælling? Jeg tror det ikke. Nok lader han arkivar Lindhorst,

repræsentanten for den åndige Poesi, overvinde og knuse Rauerin, den kropslige Eros' forsvarer; men ligger der ikke en blodig ironi i at han lader hendes afsjælede legeme føres bort af en fidel spytslikkende papegøje? Poesiens papegøje? En papegøje, som i kampens hede maltrakterer Rauerins drabant, den sorte hankat, på det grusomste, ved simpelt hen at rive dens øjne ud. Det er en meget symbolsk handling, vores papegøje her foretager sig. Hankatten står ligesom Rauerin for den rå seksualitet, og den slags 'griseri' vil papegøjen ikke se på, og det skal katten så heller ikke! Det forargede øje må ud. Ved det bibelske syndefald åbnedes Adams og Evas øjne. Og hvad de fik at se har de ikke siden kunnet glemme. Det er denne 'skade', vores papegøje med brutal virkelighedsskyende romantik forsøger at reparere. Men heller ikke papegøjen slipper uskadt fra mødet med virkeligheden, for katten har knust dens brilleglas, hvorfor Lindhorst lover den et par nye briller, så den atter kan se på virkeligheden i det rette poetiske lys. Øjenskader er et forholdsvist perifert tema i *Der goldne Topf*. I "Der Sandmann" er de, som vi skal se om lidt, det helt centrale symbol.

Er Rauerins navn på sin vis entydigt, så er hendes modstanders snarere tvetydigt. Lindhorst er en helt igennem dubiøs personage. Linden er det milde og blide træ; Horsten er en rovfuglerede og Lindhorst optræder både som en ørn og en grib. Men hans Horst er snarere en øglerede. Hans hus fremstår som en paradisisk palmelund, men er samtidig ikke så lidt af en sand ormegård. Hans afkom er jomfruer i slangeham. Lindhorst er nemlig også en lindorm! Vi konsulterer Brockhaus Enzyklopädie: "Lindwurm; zu althochdeutsch Lint 'Schlange', 'Drache'; dem Drachen ähnliches, geflügeltes oder ungeflügeltes Fabelwesen; in Mythos und Sage auch gleichbedeutend mit Drache".

"Das wurmte meinen Bruder, und er ging stehenden Fusses unter die Drachen", siger Lindhorst (s.30) – og når vi husker at brødre ofte også er en art gengangere hos Hoffmann, så er der god grund til at antage, at denne sætning er et vink til læserne: Lindhorst rummer en god portion orm med hang til drager.

Og Lindhorsts kumpaner ved stambordet forstår da også hentydningen, morer sig kosteligt og gentager vitsen mange gange: ”unter die Drachen”. Bag om metaforikken siger Lindhorst: ’min bror fulgte sine lyster og gik til kællingerne’. Det er nemlig ældgammel mandschauvinistisk ølkældersnak at sammenligne kvinder og drager. Hoffmann anvender snedigt pluralis-formen, som gør fabeldyrets navn og invektivet homonyme.⁸

Ved sit første besøg hos Lindhorsts hus skræmmes Anselmus ikke bare af æblekællingens hoved i dørhammeren; men også af Lindhorsts klokkestreng som forvandles til en slange; og han besvimer under slangens frygtelige favntag. I farten er læseren nok tilbøjelig til udelukkende at tilskrive Rauerin denne slange som en af hendes attributter, men det er helt forkert. Man skal ikke glemme, at Rauerin og Lindhorst er i familie med hinanden. Rauerin nedstammer fra dragerne, men slanger og drager kendetegner i langt højere grad Lindhorsts væsen, hvilket bliver klart efter punchgildet. Her vågner Anselmus op med en art tømmermænd, hvori han nu ser alt helt klart og nøgternt: borte er (næsten) al fantasteri (og fantasi!) Han begiver sig hen til Lindhorsts hus. Lindhorst tager venligt, alt for venligt, imod og tilbyder at betale for pjækkedagen. Anselmus sætter sig til arbejdet og slår den fatale blækklut på Lindhorsts pergament. Og nu viser Salamander Lindhorst sig fra sin grummeste side: ”Die goldnen Stämme der Palmbäume wurden zu Riesenschlangen, die ihre grässlichen Häupter in schneidendem Metallklänge zusammenstiessen und mit den geschuppten Leibern den Anselmus umwanden“ (s.102).

Der kan ikke være nogen tvivl om at Lindhorst er et dødsensfarligt bekendtskab for Anselmus. Og måske skal fortælleren tage sig i agt, når Lindhorst inviterer til poesi og punch: „Nippen Sie was wenigens davon”, siger

⁸ ODS anfører et citat fra C.J. Todes komedie *Søeofficerene* fra 1792: ”I stedet for Deres tilbedte Sara har De nu faaet en gammel Drage.”

han dydigt og mådeholdent; men dét ved jo ethvert kristenbarn: ”der Schlange war listiger, denn alle Thiere auf dem Felde“!

Som nævnt er også ”Der Sandmann” skrevet hen over Syndefaldsmyten. I denne fortælling er øjnene i fokus, mens æbler og slange kun spiller med i periferien. Det ser vi f.eks. i Claras brev til Nathanael, hvor hun diskret anvender syndefaldsmytens metaforik og viser, at hun sagtens kan måle sig med Hoffmann, når det gælder underfundige ordspil; Nathanaels plageånd ”soll mir weder als Advokat eine Näscherei, noch als Sandmann die Augen verderben”, slutter hun brevet (s.15) meget løfterigt; hvad hun siger her er jo egentlig: ’jeg glæder mig til at rapse de forbudne frugter af kundskabens træ, som vil åbne mine øjne.’ Men Nathanael tør ikke se sandheden om menneskenes kødelighed i øjnene. Og Clara véd godt, at Nathanael har svært ved at styre sit temperament og sine undertrykte lidenskaber; hun genkalder sig i brevet én af hans bebrejdelser mod hende: ”in dies kalte Gemüt dringt kein Strahl des Geheimnisvollen, das den Menschen oft mit unsichtbaren Armen umfasst; sie erschaut nur die bunte Oberfläche der Welt und freut sich, wie das kindische Kind über die goldgleissende Frucht, in deren Innern tödliches Gift verborgen“ (s.13). Og måske aner hun også, at Nathanaels dæmoner er farligere end som så, at skjulte undertrykte kræfter og lidenskaber truer med at bryde frem og styrte både hans og hendes liv i grus: „Du [hast] mir auch sonst manchmal in kindischer Neckerei vorgeworfen, ich hätte solch ruhiges, weiblich besonnenes Gemüt, dass ich wie jene Frau, drohe das Haus den Einsturz, noch vor schneller Flucht ganz geschwinde einen falschen Kniff in der Fenstergardine glattstreichen würde, so darf ich doch wohl kaum versichern, dass Deines Briefes Anfang mich tief erschütterte“ (s.12). Har Nathanael trods alt alligevel krøllet Claras kjole en smule? Brandfarlige kræfter lurker på eller i ham; da han vender hjem efter besøget hos kæresten er hans hus brændt!

Sjælekamp

Lindhorst og Rauerin kæmper om Anselmus' sjæl. Men de to kombattanter kan også læses som psykiske udspaltninger af Anselmus. Kampen foregår i hans indre, en sjælekamp, en psychomachi eller en kamp mellem sjæl og krop. Anselmus' krop vil ikke lystre; den har sine egne lyster. Günter Oesterle skriver om den fatale blækklut: "Er ist die literate Vesündigung des Philisters wider Natur und Kunst [...] der angemessene Ausdruck prosaischen Philisterbewusstseins."⁹ At klatten er udtryk er klart. Men er den også filistrøs? Anselmus vågner op efter punchgildet hos Paulmanns med nøgterne tømmermænd. Han går på arbejde og ser nu sin arbejdsplads i et helt nyt og nøgternt lys, befriet for overspændte fantasiforestillinger. Sætter sig til sit arbejde, men uden fantasi vil manuskriptet ikke lade sig tyde og blækket ikke flyde; Anselmus slår den famøse klut på pergamentet og slangen slår til: "Zischend und brausend fuhr ein blauer Blitz aus dem Fleck und schlängelte sich krachend durch das Zimmer [...]. Die goldnen Stämme der Palmbäume wurden zu Riesenschlangen", og over slangerne ses Lindhorst, der råber: "Wahnsinniger! erleide nun die Strafe dafür, was du im frechen Frevel tatest!" (s.102-3) Hvem er filistrøs her? Lindhorst eller Anselmus? Og hvis kampen foregår i Anselmus' indre, er han så mere filistrøs, når han er nøgtern og fantasiforladt end når han fordømmer sin fantasiforladthed som syndigt forræderi?

Martin Toft mener, at Anselmus' blækklut kan læses som symbol på "uacceptabel seksuel ødselhed".¹⁰ Og Anselmus sprutter og spilder og sprøjter da også påfaldende frodigt rundt om i fortællingen. Han får fedtpletter på sit tøj; eller vælter et bord så en strøm af chokolade og blæk skyller ud over afhandlingen; og når Veronica byder ham sin arm snubler han og overstænker hendes

⁹ Günter Oesterle: "Arabeske, Schrift und Poesie in E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen" in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* vol. 1, 1991, s.106

¹⁰ Martin Toft: *Tysk romantik i et galt perspektiv*. Dansk Selskab for Romantikstudier, 2005, s.12

hvide kjole; så går det nemmere med poesien: ”In der Tat schrieb es sich mit den Federn auch ganz herrlich, und die geheimnisvolle Tinte floss rabenschwarz und gefügig auf das blendend weisse Pergament” (s.65). Liese Rauerin ved god besked med, hvad Anselmus kan præstere. På jævndøgnsnatten fremmaner hun for Veronika dette billede af den elskede: ”mit einmal trat [...] Anselmus aus der Tiefe des Kessels. Da rief sie [Veronika] laut: ”Ach der Anselmus! – der Anselmus!” – Rasch öffnete die Alte den am Kessel befindlichen Hahn, und glühendes Metall strömte zischend und prasselnd in eine kleine Form“ (s.75).

Blækklatten er ikke særlig filistrøs og generer ikke naturen det mindste. Den er tværtimod et symbol på naturen, der så at sige helt naturligt af sig selv går over optugtelsen. Men kunsten da? Er Anselmus' nøgterne fantasiforladthed ikke et forræderi mod kunsten, som kræver fantasi og flid og ikke tåler udskejelser? Jovist. Og Anselmus kan ikke stå distancen; men han falder ikke tilbage i filisteri med sin blækklat, som næppe tilfældigt falder dagen efter at han har kysset Veronika for første gang. Med sin blækklat forråder han Lindhorsts og Serpentinaskese-æstetik og de hævner sig da også grueligt på ham. Lindhorsts krops- og kønsløse, poetiske palmehave-paradis er en ormegård, hvor dæmoniske drifter lurser.

Omvendt er, på sin egen forvrængede facon, Spalanzanis dæmoniske, erotiske experimentarium også et poetisk rum, som beboes af Nathanaels muse: det 'udødelige' kunstværk Olimpia. Også i ”Der Sandmann” hævner fristerne sig på helten. Hans forræderiske og fortvivlede flugtforsøg tilbage til Clara straffes med døden. Hvem hævner sig? Hvis fristerne 'i virkeligheden' har til huse i Nathanaels sjæl, er det rigtigere at sige: 'det hævner sig'. Det hævner sig, ikke at Nathanael, som det ofte er foreslået,¹¹ vil *se*, men at han, ligesom

¹¹ F.eks. af Wolfgang Kayser: *Das Grotteske*. Oldenburg, 1961, s.79, Lis Møller: *The freudian Reading*. University of Pensylvania, 1991, s.119 og Rasmus Thorning Hansen: ”Poesiens utopiske kraft” in: A-M. Mai og B.K. Walther (red.): *At gå til grunde*. Odense Universitetsforlag, 1997, s.160

Anselmus, *ikke* vil se! Nathanael er ikke en ulydig voyeur, som overtræder et forbud mod at spise af kundskabens træ for at se, hvad der foregår. Som barn ser han noget han ikke burde have set; men han er drevet af en angst for det sælsomme og farlige, som gør hans mor bedrøvet og hans far uhyggelig; han aner uråd og vil beskytte sine forældre mod den onde Sandmand.

Hvad er det Anselmus og Nathanael ikke vil se? Det ser vi nærmere på nu. Lindhorst og Rauerin kæmper *om* Anselmus' sjæl og denne kamp foregår på én gang lige for øjnene af ham og inde i hans sjæl, mens han sidder i flasken. Kampen har tydelige, grotesk-seksuelle undertoner; først smider Rauerin kludene: "Sie warf den schwarzen Mantel ab und stand da in ekelhafter Nacktheit" (s.109) og lidt senere er det arkivarens tur: "dieser riss schnell den Schlafrock herunter und schleuderte ihn der Alten entgegen" og så: "Aber nun fuhren wie aus den Innern des Archivarius flackernde zischende Strahlen auf die Alte" (s.111). Som påvist af Johannes Harnischfeger og Lis Møller er det en ødipal urscene, vi er vidne til;¹² Anselmus genoplever den scene, hvor han mistede sin uskyld og for første gang (ind)så, 'hvordan det virkelig går til her på jorden'. Men Anselmus er ingen Ødipus. Han lyster fader Lindhorsts vilje og fornægter sin seksualitet. "Ich trage dich flugs zur Mamsel Veronika" frister das Äpfelweib (s.108). Men Anselmus modstår standhaftigt moder Rauerins fristende tilbud. Hans sjælekamp bliver et omvendt karnevaliseret syndefald: han ender med at styrte sig i Serpentinias kyske favn.

Nathanael kaster sig i døden efter at have genoplevet en lignende freudiansk primalscene. Det kan undre at Freud slet ikke får øje på, hvad der foregår i denne novelle. Centralt i hans berømte analyse af "Der Sandmann" står Nathanaels angst for at miste sine øjne; denne angst læser Freud som en kastrationsangst. Nathanael er bange for den uhyggelige Coppelius, som vil rive

¹² Johannes Harnischfeger: *Die Hieroglyphen der inneren Welt*. Westdeutscher Verlag, 1988, s.360-4 og Lis Møller, op. cit. s.118-9

hans øjne ud; men 'i virkeligheden' er Nathanael bange for at Coppelius vil kastrere ham, og 'i virkeligheden' er det faderen, som udgør denne trussel. Freud skriver: "I barndomshistorien repræsenterer faderen og Coppelius det fader-imago, som i kraft af ambivalens er splittet op i modsætninger, hvoraf den ene truer med blinding (kastration), mens den anden, den gode fader, beder for barnets øjne. Den del af komplekset, som er stærkest ramt af fortrængningen – ønsket om at den onde fader skal dø – er fremstillet i den gode faders død, som Coppelius får skylden for. Dette faderpar modsvares i studentens senere livshistorie af professor Spalanzani og optiker Coppola. Professoren er i sig selv en figur i faderrækken, mens Coppola genkendes som identisk med advokat Coppelius. Ligesom de i sin tid arbejdede sammen ved den hemmelighedsfulde kamin, således har de nu sammen fremstillet dukken Olimpia".¹³

Freud gør opmærksom på at navnene Coppelius og Coppola spiller på det italienske ord coppo, der betyder øjenhule; men det er nærliggende at pege på at navnene også spiller på det italienske còpula, der betyder samleje eller parring, jfr. kopulation, kopulere osv. Og det er jo hvad Nathanael bliver vidne til to gange: første gang formodentlig som en realitet, anden gang symbolsk, som en fantasiforestilling, et kunstprodukt. Og denne fantasiforestilling uden jordforbindelse skal vise sig skæbnesvanger for ham.

Jeg skal nu prøve at læse de implicerede personer i "Der Sandmann" på en måde, hvor jeg holder fast i den primalscene, som Freud overser. Freud skriver: "Visse aftener plejede moderen at sende børnene forholdsvis tidligt i seng med formaningen: Sandmanden kommer".¹⁴ Det skildrer Nathanael selv således: "Oft erzählte er [Nathanaels far] uns viele wunderbare Geschichten", andre aftener "sass [er] stumm und starr in seinem Lehnstuhl"; Nathanael fortæller videre: "An solchen Abenden war die Mutter sehr traurig und kaum

¹³ Freud, op. cit. s.32

¹⁴ Freud, op. cit. s.27

schlug die Uhr neun, so sprach sie: "Nun Kinder! – zu Bette! zu Bette! der Sandmann kommt, ich merk' es schon"" (s.4). Det er om den følgende scene, at Freud hævder, at det er tvivlsomt om den er delirium eller virkelighed i fortællingens fremstillingsverden. Freud åbner således op for mange tolkningsmuligheder af Sandmandens besøg. Herunder vel også denne: Der er slet ingen Sandmand (som moderen også forklarer Nathanael). Men Sandmanden repræsenterer faderens driftsside. Når faderen kræver 'sin ægteskabelige ret' og insisterer på 'lidt hjemlig hygge' fremstår han for Nathanael som en uhyggeligt forandret skikkelse. Hvad Nathanael er vidne til er at faderen tager moderen fra ham og gør hende ondt, når hun tvinges til at sende børnene i seng og 'gøre sin ægteskabelige pligt'. Selve primalscenen er således forældrenes samleje, som den lille Nathanael med gru overværer. Det skildres således: "wie sich nun mein alter Vater zum Feuer herabbückte, da sah er ganz anders aus. Ein grässlicher kramphafter Schmerz schien seine sanften ehrlichen Züge zum hässlichen widerwärtigen Teufelsbilde verzogen zu haben. Er sah dem Coppelius ähnlich" (s.9). Hoffmann har lavet en tegning af scenen, som peger i samme retning: Sandmanden står med en stor stok, faderen er i en lang kjole eller kåbe, han ser beskæmmet eller underdanig ud, men breder alligevel hænderne modtagende ud. Bag ham ses kaminen og bag et forhæng titter Nathanael (som ligner Hoffmann!) forskrækket frem. Kaminen symboliserer kvindens skød. Det er en gammel symbolik. Kaminilden dukker op igen ved Nathanaels to følgende primalscener med ordet "Feuerkreis", som vi måske kan oversætte med 'lidenskabens brændende tryllekreds'. I *Der goldne Topf* er det gennemgående erotiske symbol en "Feuerlilie", selv renhedens symbol rummer begærets magt.

Øjnene spiller her som gennem hele "Der Sandmann" en afgørende rolle. Når Coppelius eller faderen vil rive dem ud, så betyder det at Nathanael har set noget han ikke skulle se eller ikke ønskede at se. Man kan tolke denne scene efter behag: faderen er blevet vred og har skældt drengen ud, fordi han har luret

og/eller drengen er blevet bange og har ønsket, at han aldrig havde set det forfærdelige, han blev vidne til. Når synet og kønnet forbindes på denne traumatiserende måde, kan man godt tale om en kastrationsangst. På den ene side: gid årsagen til dette grufulde var borte, og i det ubevidste skelnes der så ikke så nøje mellem kønsorganet som det aktive onde eller øjet som det organ der overværer den onde aktivitet; på den anden side nærer barnet naturligvis angst for at miste en del af sig selv, det være sine øjne eller sin penis; heraf kastrationsangsten, som oftest slår ud i puberteten med den vågnende seksualitet.

Nathanael rejser til byen G. for at studere og køber en kikkert af Coppola. Han får øje på professor Spalanzanis datter Olimpia og forelsker sig i dette dukkebarn og glemmer fuldstændig sin forlovede Clara. Hans sjælekamp kulminerer, da han bliver vidne til at Coppola/Coppelius er kommet for at kræve sin andel af eller i Olimpia. Coppola/Coppelius er øjnenes, dvs. seksualitetens mand. Spalanzani står for den åndelige og kunstneriske side af Nathanaels muse. (Hoffmanns trang til spidsfindige ordspil spiller nok også ind her: 'spàlla': skuespiller eller konferencier der bistår en komiker; 'zàni': klovnagtig person i veneziansk maskekomedie). Olimpias skabere hiver og flår i hende. Hendes øjne er flået ud og ligger blodige på gulvet; Nathanael ser nu med gru at hun er en dukke; Spalanzani kaster hendes blodige øjne efter Nathanael idet han råber, at det er Nathanaels øjne, som Coppola, som han nu kalder Coppelius, har stjålet. Olimpia er jo i hele fortællingens drømmelogik Nathanaels eget fantasiprodukt, han eget narcissistiske selvbillede, som nu krakelerer samtidig med at erotikkens jordiske karakter går op for ham – eller er det poesien dæmoniske karakter han ikke tør se i øjnene? Han gribes af vanviddet: "Da packte ihn der Wahnsinn mit glühenden Krallen und fuhr in sein Inneres hinein Sinn und Gedanken zerreissend. "Hui – hui – hui! *Feuerkreis – Feuerkreis!* dreh dich *Feuerkreis* – lustig – lustig! – Holzpüppchen hui schön Holzpüppchen dreh dich – "" (s.36).

Men Nathanael genvinder sin fornuft og føler sig efter nogen tid klar til at flytte sammen med Clara. Så indtræder katastrofen: for tredje gang bliver Nathanael vidne til primalscenen eller rettere: han bliver nu selv aktiv deltager i scenen. Det er hans seksuelle debut, vi overværer og den ender med en katastrofe, et frygteligt fald.

Det er Clara, der tager initiativet: ””Ei!” sagte Clara, ”steigen wir doch noch einmal herauf und schauen in das ferne Gebirge hinein!” [...] Da standen die beiden Liebenden Arm in Arm auf der höchsten Galerie des Turmes [...] ”Sieh doch den sonderbaren kleinen grauen Busch, der ordentlich auf uns los zu schreiten scheint”, frug Clara. – Nathanael fasste mechanisch nach der Seitentasche; er fand Coppolas Perspektiv, er schaute seitwärts – Clara stand vor dem Glase! – Da zuckte es kramhaft in seinen Pulsen und Adern – totenbleich starrte er Clara an, aber bald glühten und sprühten Feuerströme durch die rollenden Augen, grässlich brüllte er auf, wie ein gehetztes Tier” (s.39). Lad os prøve at ’oversætte’ denne mærkelige scene:

’Kom’, siger Clara og viser ham sit køn, ’lad os elske’. ’Ja’, siger Nathanael og trækker ligeledes sit køn frem, hvorefter det slår klik for ham. Den freudianske ”erstatningsrelation, som i drøm, fantasi og myte meddeler sig mellem øjet og det mandlige lem” ,¹⁵ demonstrerer Hoffmann her med en instinktiv sikkerhed. I fortællingens drømmeagtige symbolik er tårnet og kikkerten udtryk for det samme: højdepunktet af seksuel lykke. Med sin tro på den jordiske kærligheds ’himmelfartskraft’ frister den himmelske Clara Nathanael til at forsøge at overvinde sin seksualangst. Men hvordan kommer den lille grå busk ind i billedet som kønssymbol? I essayet ”De to versioner af Tzvetan” påviser Jacob Bøggild sammenhængen mellem den lille grå busk og Coppelius’ buskede grå øjenbryn.¹⁶ Når vi husker på den underforståede seksuelle konnotation i

¹⁵ Freud, op. cit. s.31

¹⁶ Jacob Bøggild: ”De to versioner af Tzvetan” in: *Plys* nr. 16, 2002, s.288

Coppolas og Coppelius' navne, kan vi således sige: med til stede ved Nathanaels seksuelle debut er både barndomstraumet Coppelius og ungdomstraumet Coppola. Det må jo ende galt. Hvad det da også gør og med de samme ord, som vi tidligere har hørt: "Holzpüppchen dreh dich" og "Feuerkreis dreh dich" (s.39-40).

Men Clara er jo slet ikke gråhåret. Faktisk kender vi nøje farven på hendes hår. Det fortæller Fortælleren os om på denne måde: "die Maler [...] verliebten sich dagegen sämtlich in das wunderbare Magdalenenhaar und faselten überhaupt viel von Battonischem Kolorit" (s.19). Pompeo Batonis "Den bodfærdige Magdalene" finder vi på Gemäldegalerie i Dresden og hendes hår er gyldent som det pureste guld. Men hvor kommer den grå farve så fra? Er Clara blevet gråhåret af at vente på den kyske og ængstelige Nathanael? Der er slet ingen grå farve! Hoffmann har spillet os et puds; hans finurlige ordspilsmaner har været på spil. 'Sieh doch den [...] grauen Busch', siger Clara. Men akkusativformen af adjektivet grau er jo homonym med substantivet Grauen eller verbet grauen, som fortæller om gru, gysen, afsky. Det er hvad Nathanael ser og hvad Freud overser; sært nok fordi han i "Das Unheimliche" faktisk selv peger på Nathanaels problem: "Det forekommer ofte, at neurotiske mænd forklarer, at der for dem er noget uhyggeligt ved de kvindelige genitalier."¹⁷

Også i *Der goldne Topf* symboliserer ilden Eros. Det gælder både den himmelske og den jordiske Eros. I Liese Rauerins heksekøkken brænder den farlige ild og om hendes kat hedder det: "Aus seinem Schweif sprühte Funken, die einen Feuerreif bildeten" (s.71). Lindhorst har studeret Schelling og Schubert og fortæller sin slægtshistorie i form af en humoristisk naturromantisk myte: "ich stamme eben aus jenem Tale her, und die Feuerlilie, die zuletzt als Königin herrschte, ist meine Ur-ur-ur-ur-Grossmutter" (s.29). Vi er naturbørn og Eros er den drivende kraft i naturen. Eros nedstammer fra den dyriske avlekraft, men adskiller sig fra denne så snart ånden og tanken spiller med. Lindhorst

¹⁷ Freud, op. cit. s.46

begynder sin myte således: ”Der Geist schaute auf das Wasser”. Lidt senere lader han Phosphorus tale således til sin elskede Feuerlilie: ”Die Sehnsucht, die jetzt dein ganzes Wesen wohlthätig erwärmt, wird, in hundert Strahlen zerspalten, dich quälen und martern, denn der Sinn wird die Sinne gebären, und die höchste Wonne, die der Funke entzündet, den ich in dich hineinwerfe, ist der hoffnungslose Schmerz, in dem du untergehst, um aufs neue fremdartig emporzukeimen. – Dieser Funke ist der Gedanke!“ (s.26-27)

En grotesk karnevalistisk variant af den samme forestilling gennemspilles i Anselmus’ sjælekamp: Liese Rauerin ”warf den schwarzen Mantel ab und stand da in ekelhafter Nacktheit, dann fuhr sie in Kreisen umher, und grosse Folianten stürzten herab, aus denen riss sie Pergamentblätter, und diese im künstlichen Gefüge schnell zusammenheftend und auf den Leib ziehend, war sie bald wie in einen seltsamen bunten Schuppenharnisch gekleidet“ (s.109). Rauerins harnisk er en lille mini-allegori, en videreført metafor, en billedliggørelse af det metaforiske udtryk ’at pynte sig med lånte fjer’ el. lign. Kroppens repræsentant véd godt, at uden ånd har Eros ikke en chance.

Eros bevirker en række syndefald og sjælekampe i naturens og slægtens historie; om en af dem hedder det: ”’Ach!’ klagte die Lilie, ’kann ich denn nicht in der Glut, wie sie jetzt in mir brennt, dein sein?’ [...] Da küsste sie der Jüngling Phosphorus, und wie vom Lichte durchstrahlt, loderte sie auf in Flammen” (s.27). Lindhorst datter Serpentina fortæller videre i slægtshistorien: de nedstammer ikke bare fra ildliljen men også fra ildånderne, salamanderne (s.86). Efter sine højspændte romantiske betragtninger føler Lindhorst trang til at komme ned på jorden igen: ”jetzt wollen wir noch nach dem Linkeschen Bade gehen“, siger han til Anselmus. Her møder de Heerbrand, som beklager sig over, at han intet fyrtøj har. Lindhorst udbryder: ”Was Feuerzeug! – hier ist Feuer, so viel Sie wollen!” Og det har han jo ret i. Hier ist Feuer: Heerbrand brænder for

pigen *her* – og får hende! Anselmus' hu står til pigen histovre i poesiens himmelske regioner.

Himmelfart

“Am Himmelfahrtstage, nachmittags um drei Uhr, rannte ein junger Mensch in Dresden durchs Schwarze Tor“. Sådan begynder Anselmus sin himmelfart til poesiens land. At han løber gennem Sorte Port for derefter straks at skvatte over en kurv med æbler er små vink om at alt ikke ender i fryd og gammen for vores poet. Hans himmelflugt ender jo som bekendt under vandet i det sunkne Atlantis, som formodentlig er en poetisk omskrivning for Elbens kolde favntag. Med næsten djævelsk-komisk ironi lader Hoffmann sin helt sig selv uafvidende – sådan som den klassiske tragiske ironi foreskriver det – forudsige sin egen skæbne. Anselmus har mistet sine penge og sidder nu i drømme og forestiller sig, hvad han i det 'Linkeske Paradis' kunne have sagt til de skønne piger dér: ”es ist die Ouvertüre aus dem Donauweibchen”; og det er lige præcis, hvad vi er vidne til her i første vigilie i *Der Goldne Topf*: optakten til undergangen; for helten i Ferdinand Kauerers syngespil om *Donaubruden* drages ligesom Anselmus af en najade i floden, svigter sin forlovede og ender i dybet som nymfens fange.

Hele den lange monolog i første vigilie er en slags teaterprolog, hvor helten præsenterer sig og gør rede for sin situation. Vi får en række diskrete antydninger af et opgør med Anselmus' kristne opdragelse: Anselmus har gået i skole i Halle, vel på en af de Francke'ske stiftelser og er således pietistisk opdraget. Den to sider lange monolog er præget af tyngende syndsbevidsthed som han tydeligvis ønsker at frigøre sig for; ordene ”Satan” og ”Teufel” optræder hyppigt (s.8-10). Han vil nødigt anses for at være en teologisk kandidat (s.16). Og Hoffmanns trang til spøjse sprogspilopper indikerer måske også et hib til Herrnhuterne i denne sætning: ”Grüsse ich wohl je einen Herrn Hofrat oder eine Dame, ohne den Hut weit von mir zu schleudern” (s.8).

Der er flere elementer af karnevalistisk *sacra parodica* i *Der goldne Topf*. Vor helt har træk af den typiske karnevalsнар: han står uden for samfundet, er utilpasset, tøjet vil ikke sidde på ham, han falder over sine egne ben. Han ophøjes og fornedres som karnevalskongen. Anselmusfiguren kan læses som en parodisk Kristusfigur: "ich bin zu allem möglichen Kreuz und Elend geboren!" siger han om sig selv. Som Kristus hånes han under korset på Elbbroen af en flok "Kreuzschüler". Hans syndefaldshistorie kan læses som en parodisk eller omvendt passionsberetning uden opstandelse. Omvendt, for beretningen begynder med himmelfarten og ender med nedfarten til dødsriget Atlantis. Hans færdens begynder på Kristi Himmelfartsdag, den dag, hvor den opstandnes færdens på jorden ophørte, hvilket svarer fint til at Anselmus fra denne dag egentlig ikke mere lever i Dresden men i sin egen fantasiverden eller måske snarere i fortællerens verden. Opstandelsen udebliver og påsken indtræffer parodisk med Angelika Oster, hvis håb om at gense sin kæreste næppe vil gå i opfyldelse; alt taler for at hendes Viktor ligger dræbt derude ved fronten.

Også i "Der Sandmann" fremfører helten en lang monolog-prolog i form af Nathanaels indledende brev, hvor fortidens traumer rulles op. Her er det ikke 'fromme dyder', men snarere 'lystne synder', der nager. Som med Anselmus viser Hoffmann, at også en helt igennem tragisk figur som Nathanael kan anskues parodisk som en нар: Fortælleren har allerede påbegyndt sin fortælling om "was sich mit meinem armen Freunde, dem jungen Studenten Nathanael, zugetragen", men så: "als ich in dem wilden Blick des Studenten Nathanael etwas Possierliches zu verspüren glaubte; die Geschichte ist aber gar nicht spasshaft" (s.17-18). Det tragiske og det komiske, det ophøjede og det 'nedrige' såvel som fryd og smerte er nære naboer. Hvad det betyder for Fortælleren vender vi tilbage til.

Nathanaels narcissistiske forløsningshåb via kvinden og poesien udtrykkes i højstemte romantiske bravader som disse: "Sie spricht wenig Worte,

das ist wahr; aber diese wenigen Worte erscheinen als echte Hieroglyphe der innern Welt voll Liebe und hoher Erkenntnis des geistigen Lebens in der Anschauung des ewigen Jenseits“ eller ”O du herrliche himmlische Frau! – Du Strahl aus dem verheissenen Jenseits der Liebe – Du tiefes Gemüt, in dem sich mein ganzes Sein spiegelt“ – ”und noch mehr dergleichen“ tilføjer Fortælleren tørt (s.31 og 33).

Anselmus' muse besynges i lignende toner: ”Serpentina! – der Glaube an dich, die Liebe hat mir das Innerste der Natur erschlossen! – Du brachtest mir die Lilie, die aus dem Golde, aus der Urkraft der Erde, noch ehe Phosphorus den Gedanken entzündete, entspross – sie ist die Erkenntnis des heiligen Einklangs aller Wesen, und in dieser Erkenntnis lebe ich in höchster Seligkeit immerdar“ (s.129). Og narcissismen udtrykker han således: „holde Serpentina, nur du bist mein Leben!“ (s.85)

Poesi og erotik er uløseligt forbundne: musen og drømmepigen smelter sammen for fortællingernes romantiske digterspirer. Serpentina og Olimpia er fantasibilleder og dermed allerede poesi; men sådanne fantasibilleder er farlige for unge mænd, som nægter at se jordiske piger og kræfter i øjnene og foretrækker samkvem med havfruer og trædukker. Anselmus' kæreste hedder ikke uden grund Veronika: hun er det sande billede, mens Serpentina-slangen er et (g)øglebillede. Og Nathanaels kæreste hedder selvfølgelig Clara, for hun ser klart, hvorledes det er fat med Nathanael, som ser syner og tror sig i stand til at nå olympiske højder med sin Olimpia-dukke.

Når jeg dyrker hende, dvs. poesien, er hun lige så æggende og fristende som den virkelige eros, den ikke-billedliggjorte eros. Men problemet er, at poesien i sit væsen er erotisk, mens erotikken i sit væsen er poetisk. Såvel erotikkens som poesiens vinger forjætter en himmelfart til paradisisk lyksalighed. Heine: ”Auf Flügeln des Gesanges, / Herzliebchen, trag' ich dich fort, / Fort nach den Fluren des Ganges, / Dort weiss ich den schönsten Ort.“

Sproget, metaforerne, poesien, fantasien, alle disses forførende kræfter er som erotikkens betagende magt: ikke til at komme uden om, ikke til at modstå, men også farlige. Hoffmann har opdaget at sproget eller poesien er som musik og farver: man kan hengive sig til poesien som til erotik. Man kan kærtegne sproget som den elskede og derved omskaber man det måske i sit eget billede; men samtidig omskaber sproget sin 'skaber'. Når han kæler for sproget, begynder det at synge eller blomstre for ham. Sproget eller poesien bliver et levende væsen, dets henvisende og meddelende kommunikative funktion blegner.

Nathanael drages bort fra den jordiske kærlighed og op til en himmelsk besættelse af den aseksuelle dukke Olimpia, akkurat som Anselmus fristes af den paradisiske kyskheds-slange i Lindhorsts have. Men uden krop går det jo ikke! En sjæl uden krop er en dæmon! En sådan dæmons listigste træk er netop at dæmonisere kroppen. Det er Spalanzanis og Lindhorsts holdning, men det fortrængte kropslige begær sætter sig dæmonisk igennem i form af Wetterglas-händler Coppola og Äpfelweib Rauerin. I begge fortællinger får kunstens og poesiens repræsentanter, Lindhorst og Spalanzani, nemlig selv besøg af erotikkens repræsentant. Kunsten er aldrig så ren og ophøjet og problemfri, som når Lindhorst eller Spalanzani selv skal sige det. Hoffmann ved at fryd og smerte er nært forbundne: ”Beethovens musik bevæger gysets, frygtens, rædslens og smertens løftestang og vækker hin uendelige længsel, som er romantikkens væsen.”¹⁸

Men Hoffmanns himmelfart består i at forblive jorden tro fordi han ved, at åndens himmelflugt er en jordisk rejse. Poesiens rige har hjemme på jorden. Poesiens land kan kun nås i salige øjeblikke akkurat som kærlighedens, orgasmens eller ekstasens gyldne øjeblikke. At Hoffmann har ironien og skepsissen med til det sidste ses af beskrivelsen af Anselmus' tilværelse i

¹⁸ Her citeret fra Jensen, Knudsen & Stjernfelt (red.): *Tankens magt*. Lindhart & Ringhof, 2006, s.1270

Atlantis: her bor han på en herregård, ”Rittergut”, og også fortælleren har der, ifølge Lindhorst, en pæn lille forpagtergård, ”Meierhof”, som poetisk ”Besitztum” i sit indre (s.130). Disse juridiske udtryk trækker i bogstaveligste forstand poesi-symbolikken ned på *jorden*. Hoffmann driller os hele tiden: ’poesien er skam vidunderlig nok, men lad os nu ikke blive for højtravende’. Hele denne dimension i eventyrets diktion er et hib til den form for romantik, som savner jordforbindelse. Det mest markante eksempel herpå er vel selve centralsymbolet i *Der goldne Topf*. (Den gyldne potte skulle oprindeligt have været en regulær ”Nachttopf mit Juwelen besezt”¹⁹.) Potten er fyldt med jord, som Rauerin kaster på Lindhorst. Hoffmanns symbolik er håndfast som rene allegorier. Blandt hans litterære forbilleder finder vi ikke overraskende både Rabelais, Shakespeare og Sterne.

Anselmus spiser af kundskabens træ, men han gør det i Lindhorsts kunstige paradis! Det betyder at han ikke får smagt på de virkelig levende frugter. Nathanael derimod bliver alt for tidligt vidne til befrugtningens mere grumme sider. Han taber sin uskyld og kan ikke komme over tabet. Hoffmann forsøger måske med Nathanaels historie at fortælle om et evigt menneskeligt vilkår. Hoffmann tror næppe på en mulighed for at vende tilbage til eller udvikle sig frem til en ny paradisisk uskyld eller en altomfattende guddommelig bevidsthed – den eneste virkelige og mulige himmelfart er kærligheden og poesien! Det er Hoffmanns romantiske budskab. Paradisisk uskyld er og bliver en drøm, hvis ikke man forstår det, men hengiver sig til dårlige romantiske drømmebilleder og -piger, går det galt.

Poesiens blå blomst ejer en sandhed som virkelighedens blomster ikke besidder og dog er de to forbundne i en gensidig afhængighed. Først set gennem poesiens øjne vinder botanikkens blomster deres skønhed. Poeten må erkende at

¹⁹ Paul-Wolfgang Wühl: *Erläuterungen und Dokumente. E.T.A. Hoffmann. Der goldne Topf*. Reclam Universal-Bibliothek, 1994, s.113

han snubler i sit erotiske begær efter at indfange poesiens evige væsen, alligevel bliver han lykkelig ved med sit Sisyfosarbejde. Det ses også i slutvisionen, som er en hyldest til den af Eros gennemsyrede hellige natur snarere end en lovsang til Poesien. Det er Eros der gør naturen hellig dvs. poetisk, for det er samtidig Poesien der gør naturen attråværdig; uden sproget, poesien, fantasien ville naturen ikke kunne fremstå som smuk. Dette er poesiens egentlige hellighed. Æsler gumler tidsler og roser med samme lyst. Uden poesi ingen hellig natur men også omvendt: uden natur ingen hellig poesi. Den erotiske natur og den erotiske poesi er således uomgængelige, men også farlige, dødsensfarlige.

For i begge fortællinger bliver denne ujordiske himmelfart en dødsspiral. At forskrive sig til poesien er dødsensfarligt, det er at lege med døden. Derfor kan man spørge, om ikke de to fortællinger spørger: 'Er døden nødvendig for at kunsten kan leve? Er kunsten qua kunst altid kun et skønt romantisk skinliv, som automatisk sætter det levende liv i stå?' Er Nathanaels og Anselmus' død forudsætnigen for poesiens fødsel? Poeten dør, poesien lever.

Men Hoffmann er tvetydig: Nathanael flygter fra sin Olimpia-fantasi tilbage til virkelighedens Clara, hvor han går til grunde. Anselmus flygter fra virkelighedens Veronika og styrter sig tilsyneladende i fantasi-Serpentinas arme, som dog nok snarere er lig med dårekisten eller Elbens kolde favntag. Måske handler de to fortællinger ikke bare om angsten for virkeligheden men også om ikke at turde se fantasien i øjnene, om ikke at turde se på den litterære erfaring, som kan være et kik ned i afgrunde. Drømmene truede altid med at rive Hoffmann bort fra den faste jord og sende ham ud på en infernalsk himmelfart. Heine skattede ham højt: nok var Hoffmanns værk 'et angstkrig i tyve bind', men han 'klamrede sig altid fast til den jordiske realitet'.²⁰

Der kan således være god grund til at se nærmere på den egentlige hovedperson i de to fortællinger, Hoffmanns alter ego:

²⁰ Wühl, op. cit. s.123

Fortælleren

Først sent i begge fortællinger giver fortælleren sig til kende. Det er en slags forførelsesteknik. Vi skal tro på fortællingen eller som det siges i dem begge: billedet skal males så levende at vi tror på det. Først derefter træder fortælleren frem og problematiserer denne metode ved hjælp af en læserhenvendelse, hvor han appellerer til læserens indlevelsesevne. Men det står ikke helt klart, hvad det er læseren skal indleve sig i, for der skelnes ikke skarpt mellem læseren, hovedpersonen, fortælleren selv eller for den sags skyld selve fortællingen. De tre eller fire niveauer blandes lystigt sammen, skønt fortælleren gør sig umage med at opretholde en særdeles velargumenterende stil og tone, som dog, når man kikker nærmere efter, appellerer mere til medfølelse og fantasi end til logik og fornuft. En stil som også betjener sig af retorisk overtalelses- for ikke at sige forførelseskunst, ja rene prokuratorkneb. Fortælleren fantaserer om læserens formodede fantasier og hvad dennes venner ville have sagt og gjort. Til sidst har man ikke helt styr på, hvem der snakker. Teksten ligner, skønt redigeret, en slags drøm. Den betjener sig af ordspilsagtige associationer på en måde, der ligner drømmes 'logik'. Hermed demonstrerer fortælleren, at den skrevne tekst i grunden er ubestemmelig: hvem eller hvad er dens ophav? Det vil vi undersøge nærmere ved at se på hvordan fortælleren forholder sig til læseren, til helten, til heltens kæreste, til heltens åndelige vejleder og til sin egen tekst.

Fortælleren og læseren

Læserhenvendelserne er som sagt en appel om indlevelse et forsøg på at få læseren til at indse at han har det ligesom fortælleren og hans hovedperson; 'kender du ikke dette?' Fantasi, virkelighed og illusion. Vi er alle i samme båd: syndefald og himmelfart er vores lod.

Den første læserhenvendelse i *Der goldne Topf* er en sand overrumpling: ”Wohl darf ich geradezu dich selbst, günstiger Leser, fragen, ob du in deinem Leben nicht Stunden, ja Tage und Wochen hattest, in denen dir all dein gewöhnliches Tun und Treiben ein recht quälendes Missbehagen erregte und in denen dir alles, was dir sonst recht wichtig und wert in Sinn und Gedanken zu tragen vorkam, nun läppisch und nichtswürdig erschien?“ (s.34) Efter en sådan svada må læseren overgive sig: ’jo, det kender jeg da godt, det kender vi da vist alle, det hører vel med til det at være menneske’ osv. Men nu er læseren fanget i fortællerens net og denne trækker ham videre med sig: ”Du wusstest dann selbst nicht, was du tun und wohin du dich wenden solltest”, hvorefter fortælleren videre udmaler sig læserens tilstand for at nå frem til pointen: ”Ist dir, günstiger Leser, jemals so zu Mute gewesen, so kennst du selbst aus eigener Erfahrung den Zustand, in dem sich der Student Anselmus befand” (s.35). Hvad vi altså i de foregående tre vigilier har læst af sælsomme og overnaturlige begivenheder forklares her som psykiske tilstande og fantasiforestillinger, som må anses for alment kendte. Men nu viser det sig at disse fantasibilleder er dyrebare for for fortælleren, som inderligt ønsker at dele dem med læseren: ”Versuche es, geneigter Leser, in den feenhaften Reiche voll herrlicher Wunder, die die höchste Wonne sowie das tiefste Entsetzen in gewaltigen Schlägen hervorrufen [...] versuche es, geneigter Leser, die bekannten Gestalten, wie sie täglich, wie man zu sagen pflegt im gemeinen Leben, um dich herwandeln, wiederzuerkennen“ (s.35-36).

I ”Der Sandmann“ er det den samme melodi: ”Seltsamer und wunderlicher kann nichts erfunden werden, als dasjenige ist, was sich mit meinem armen Freunde, dem jungen Studenten Nathanael, zugetragen, und was ich Dir, günstiger Leser! zu erzählen unternommen. Hast Du, Geneigtester! Wohl jemals etwas erlebt, das Deine Brust, Sinn und Gedanken ganz und gar erfüllte, alles andere daraus verdrängend?“ (s.17) Og lidt senere kommer denne bekendelse:

”Mich hat, wie ich es Dir, geneigter Leser! gestehen muss, eigentlich niemand nach der Geschichte des jungen Nathanael gefragt; Du weisst ja aber wohl, dass ich zu dem wunderlichen Geschlechte der Autoren gehöre, denen, tragen sie etwas so in sich, wie ich es vorhin beschrieben, so zu Mute wird, als frage jeder, der in ihre Nähe kommt und nebenher auch wohl noch die ganze Welt: „Was ist denn? Erzählen Sie Liebster!“ – So trieb es mich denn gar gewaltig, von Nathanaels verhängnisvollen Leben zu dir zu sprechen“ (s.18).

Denne bestræbelse på at identificere fortæller, læser og hovedperson fungerer jo på samme måde som drømmelogik: alle er alle, alt er samtidigt til stede. Formålet med denne bestræbelse ser vi nærmere på til sidst, i afsnittet om fortælleren og hans tekst.

Fortælleren og helten

Fortællerens nære samhørighed med Anselmus og Nathanael – og med Hoffmann! – ses også af deres navne. Navnet Anselmus spiller på Hoffmanns selvvalgte fornavn, Amadeus, der betyder ’Guds elskede’; og Nathanael betyder ligesom Hoffmanns andet fornavn, Theodor, ’Guds gave’.

Som det er fremgået af det foregående identificerer fortælleren i begge fortællinger sig i høj grad med sin helt. ”ich geriet in jenen Zustand des Studenten Anselmus, den ich dir, günstiger Leser, in der vierten Vigilie beschrieben” (s.123). Historien om helten er således også historien om fortælleren – og, hvis det står til ham, også om læseren. Hvis læseren ikke har prøvet at sidde indespærret i en glasflaske så opfordres han til at bruge sin fantasi: ”schliesst dich deine rege Phantasie mir und dem Anselmus zu gefallen wohl auf einige Augenblicke in das Kristall ein” (s.104).

Også i ”Der Sandmann” identificerer fortælleren sig, som det fremgår af citatet ovenfor, med ’sin stakkels ven’ Nathanael. Men der er en afgørende forskel på de to fortællinger. I *Der goldne Topf* dør helten utvivlsomt, men han

lever videre i poesiens land. Fortælleren lever videre i virkelighedens verden og har samtidig en lille jordlod i poesiens rige; men han kan ikke tage fast ophold i Atlantis – tagkammeret venter. Anderledes i ”Der Sandmann”, for her er der ingen tvivl: Nathanael dør og forsvinder ud af fortællingen. Det samme gør fortælleren i grunden; jeg-fortællingen glider umærkeligt over i en traditionel tredjepersons-fortælling, hvor fortælleren ikke mere giver sig til kende; i modsætning til *Der goldne Topf*, hvor vi hører hans stemme gennem hele slutkapitlet.

Er fortællerens forhold til sin helt i begge fortællinger således på sin vis entydigt: ’vi er to alen ud af ét stykke’ – så er hans forhold til heltens kæreste mere tvetydigt.

Fortælleren og heltinden

Vi har set hvorledes helten i begge fortællinger svigter heltinden til fordel for sin drømmepige og hvordan han går under i forsøget på at vende tilbage til den ’virkelige’ pige. Fortælleren viser ingen synderlig interesse for heltens muse, derimod er han tydeligvis mere betaget af den ’virkelige’ pige. Både Veronika og Clara indgår påfaldende tydeligt i fortælleren forestillingsbillede. I begge fortællinger vies en stor del af læserhenvendelsen netop heltinden.

Men dermed bringer fortælleren sig paradoksalt nok i en situation, som minder om heltens. Han forelsker sig i sit eget fantasifoster; han vælger sit drømmebillede. Vor fortæller har nemlig et godt blik for begge heltindernes mange ynder. Skønt han forsøger at camouflere sin øjenlyst bag andres iagttagelser. I ”Der Sandmann” hedder det: ”Nun könnte ich getrost in der Erzählung fortfahren; aber in dem Augenblick steht Claras Bild so lebendig mir vor Augen, dass ich nicht wegschauen kann, so wie es immer geschah, wenn sie mich holdlächelnd anblickte.“ Herefter følger en langt udtrukken skildring af maleres, arkitekters, digteres, fantasters og andre mestres romantiske forestillinger om Clara (s.19-20). I *Der goldne Topf* dækker fortælleren sig ind

bag sin forestilling om hvad læseren skrækromantisk ville have forestillet sig, hvis han havde mødt Veronika den skæbnesvangre jævndøgnsnat: ”Nun siehst du deutlich das schlanke holde Mädchen, die im weissen dünnen Nachtgewande bei dem Kassel kniet. Der Sturm hat die Flechten aufgelöst, und das lange kastanienbraune Haar flattert in den Lüften. Ganz im blendenden Feuer [...] steht das engelschöne Gesicht” (s.73).

At øjne og eros er nært forbundne som i syndefaldsmytens ’øjenlyst’ og Freuds ’erstatningsrelation’ ses også i begge heltindernes ’sluttableau’. Om Veronika hedder det: ”Wenige Wochen nacher sass die Frau Hofrätin Heerbrand [...] in dem Erker eines schönen Hauses auf dem Neumarkt und schaute lächelnd auf die Elegants hinab, die vorübergehend und hinauflogrnettierend sprachen: ”Es ist doch eine göttliche Frau, die Hofrätin Heerbrand!“ – – “ (s.122). Veronika må resignere og tage til takke med Heerbrand, ligesom vor fortæller må resignere og vende tilbage til sit tagkammer. Om Clara hedder det: ”Nach mehreren Jahren will man in einer entfernten Gegend Clara gesehen haben, wie sie mit einem freundlichen Mann, Hand in Hand vor der Türe eines schönes Landhauses sass und vor ihr zwei muntre Knaben spielten“ (s.40). Fortællingen slutter med en bemærkning om at Nathanael med sit splittede sind aldrig ville have kunnet give Clara en sådan lykke. Og det kunne fortælleren næppe heller, kan vi tilføje.

Fortællerens forhold til heltinden vidner om hans problemer med det erotiske magt eller rettere: han er på sporet af ligheden mellem det erotiske og det poetiskes dragende og farlige karakter. Fortælleren vil som helten hellere have sin fantasi, sin muse, sin skrift, sine blækklatter, sin død – for her er han i sin himmel, skønt død fra denne verden, men levende i ordenes verden. Er skrivetrangen da en dødsdrift? Nathanael synes næsten at mene dette i sit digt, hvori det hedder: ”Nathanael blickt in Claras Augen; aber es ist der Tod, der mit Claras Augen ihn freundlich anschaut” (s.23).

Fortælleren og mentoren

I begge fortællinger drejer den sidste læserhenvendelse sig om fortælleren forhold til heltens åndelige vejleder. Spalanzani er nemlig Nathanaels mentor, sådan som Lindhorst er Anselmus'. Det bliver som regel overset. Begge mentorer giver ikke bare gode råd, de er også leveringsdygtige i muser! Som Lindhorsts datter bliver Anselmus' muse, således bliver Spalanzanis datter Nathanaels muse. Men begge mentorer mangler jordforbindelse, ganske vist har de deres velansete borgerlige erhverv; men når de begiver sig ind i poesien, fantasiens eller kunstens rige, mister de overblikket, glemmer kontakten til kroppen, hvorfor deres 'åndighed' da også angribes på det voldsomste af kroppens kræfter: Rauerin og Coppelius.

Anselmus' mentor optræder i forskellige skikkelser. Anselmus' kontakt til de kaotiske drifter symboliseres ved hans uordentlige optræden og hans spruttende kraft og hans deltagelse i det dionysiske symposium hos Paulmanns, hvor Lindhorst også er til stede. Man kunne sige, at han her optræder i en af sine inkarnationer, som vi passende kunne kalde Dionysos-Lindhorst. Sprogets kaotiske/dionysiske side kommer frem i Serpentinias 'Sinne verwirrender Rede', i Hoffmanns ordspillende sprog og i Nathanaels vanvidsremse. Men samtidig er sproget jo også Apollons medium, erkendelsens middel, kundskabens træ osv. Lindhorsts harmoniske epilog om poesien land er apollinsk. Lindhorst og fortælleren er ikke helt enige. Det lyder som om de lirer den samme romantiske visdom af; men de siger ikke det samme. Fortælleren og Anselmus nævner *ikke* poesien i deres vision af 'naturens hellige enhed'; det er *Eros* der fremhæves: naturens jublende vrimmel "feiert das Fest der Liebe" og "die Liebe hat mir das innerste der Natur erschlossen!" (s.129) Lindhorst derimod priser naturens enhed som *Poesi* i sit trøstens ord til fortælleren til slut: "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?"

(s.130) Men fortælleren gør nok klogt i ikke at stole alt for fast på Lindhorst! Poesi er en erotisk aktivitet, som erotik er en poetisk. Det har fortælleren fornemmet. Lindhorst har travlt med sin harmoniske poesi-allegori og med sin snak om det fjendtlige princip, som skal manes i jorden. Her er det Apollon-Lindhorst der snakker. Fortælleren er knap så sikker på dette. Hos ham bliver der en erotisk tvivl tilbage. Han undlader da også snedigt at svare på Lindhorsts listige spørgsmål.

Mentoren er en allegori for inspirationen. Måske er Lindhorst med til at nedbryde fortællerjeget. Bestemmer jeg selv hvad jeg fortæller? Jeg digter personer, men digter de ikke også mig? Egentlig handler denne læserhenvendelse om Lindhorsts betydning for fortælleren. I ”Der Sandmann” er det mentorens betydning for samfundet, der oprulles.

Efter den grusomme sjælekampsscene, hvor Coppola/Coppelius og Spalanzani for øjnene af Nathanael kæmper om Olimpia, træder fortælleren pludselig frem for at forsikre den gunstige læser om at Spalanzani ”von seinen Wunden völliig geheilt wurde”. Fortælleren bedømmer ham som en ”geschickten Mechanicus und Automat-Fabrikanten” og går herefter over til at kommentere omverdenens bedømmelse af denne kunstners produkt (s.37-38). Men Olimpia er jo også fortælleren produkt! – og i fortællingens drømmeagtige logik samtidig Nathanaels fantasiprodukt. Alle kritikere bidrager med interessante kommentarer. I virkelighedens verden, altså ”Der Sandmann”s receptionshistorie – hvor du min læser og jeg selv formodes at befinde os – har de fleste kritikere hæftet sig ved ”der Professor der Poesie und Beredsamkeit”. Det er ham der siger: ”Das Ganze ist eine Allegorie – eine fortgeführte Metapher!“ Det har han jo fuldstændig ret i, men fortsættelsen er nok så vigtig: “Aber viele hochzuverehrende Herren beruhigten sich nicht dabei; die Geschichte mit dem Automat hatte tief in ihrer Seele Wurzel gefasst und es schlich sich in der Tat abscheuliches Misstrauen gegen menschliche Figuren ein“ og “Das Liebesbündnis

vieler wurde fester und dabei anmutiger, andere dagegen gingen leise auseinander“ (s.37-38). Fortælleren fortæller her om kunstens virkning på virkeligheden: dens opbyggelige kræfter og dens dæmoniske og foruroligende side. ’Fiktive personer og dæmoner’ er særdeles virksomme i det virkelige liv, ved vi jo fra Balzac og Hoffmann. Herom handler også afsnittets kryptiske bemærkninger om tedrikkerne. En elegant ”Teeist” – er denne Teeist monstro *ein Theist?* – hævder at ”Olimpia gegen alle Sitte öfter genieset, als gegähnt hatte”, hvilket har haft sin årsag i hendes skjulte ”Triebwerk” – hendes indre mekanik eller drifter? I teselskaberne, hvor Olimpia oprindeligt havde gjort lykke, ”wurde ungläublich gegähnt und niemals genieset”. Keder teisterne sig utroligt meget eller er de bare vantro uden sans for nydelse? Og kan et nys være en underfundig metafor for orgasmens udløsning?

Faktisk sætter fortælleren i begge fortællinger sin offentlige virksomhed under debat: hvad er det litteraturen gør ved os? Hvori består den litterære erfaring? Lindhorst griber ind i fortællingen med sit brev til Fortælleren, da han bliver klar over, at hans ’sande identitet’ vil blive offentlig kendt, hvilket kan give ham alvorlige problemer: ”Unerachtet ich nun nicht eben gern sehe, dass Sie mein eigentliches Wesen der Lesewelt kundgetan, da es mich vielleicht in meinem Dienst als Geh. Archivarius tausend Unannehmlichkeiten aussetzen” (s.124). Spalanzani må flygte, efter at hans virke er blevet afsløret: ”Juristen nannten es sogar einen feinen und um so härter zu bestrafenden Betrug, als er gegen das Publikum gerichtet und so schlaue angelegt worden” (s.37). Litteraturen kan være en risikabel gesjæft, ikke bare for poeter, også læsere bør omgås den med varsomhed.

Fortælleren og teksten

I begge fortællinger har fortælleren problemer med sin tekst. I *Der goldne Topf* kan han ikke få sin fortælling afsluttet, for “Mit Widerwillen gewährte ich die

Mattigkeit jedes Ausdrucks" (s.123). I "Der Sandmann" kan han ikke få begyndt og forklarer startvanskelighederne således: "Und nun wolltest Du das innere Gebilde mit allen glühenden Farben und Schatten und Lichtern aussprechen und mühtest Dich ab, Worte zu finden [...] Doch jedes Wort, alles was Rede vermag, schien Dir farblos und frostig und tot" (s.17). I begge fortællinger ser fortælleren sig nødsaget til at lade personerne overtage styringen. Lindhorst griber ind og hjælper med at få afsluttet fortællingen om Anselmus. I "Der Sandmann" løser Fortælleren problemet ved at indlede med at 'offentliggøre' de implicerede personers breve. Hermed tilkendegiver fortælleren, at han ikke har den fulde magt over sin tekst, at personerne griber ind og digter med. Fortælleren skaber ganske vist sine personer, men disse præger også fortælleren. Hvem er altså således fortællingens egentlige ophavsmand? 'Mine personer er virkelige', mente Balzac. Men det betyder også, at skellet mellem fiktion og virkelighed ophæves – og det er farligt, for hvad skal man så tro på? Horace Engdahl skriver, at "tilfældet Nathanael er lige så meget et retorisk sammenbrud, hvor adskillelsen mellem billedligt og bogstaveligt bryder sammen."²¹ Og det er denne farlige dæmoniske tilstand, som fortælleren også er truet af – 'mine dæmoner er virkelige' – derfor kan han ikke totalt bemestre sin fortælling, akkurat som Anselmus og Nathanael heller ikke kan bemestre deres liv, eller for den sags skyld deres fortællinger.

Det retoriske sammenbrud falder sammen med det religiøse og metafysiske sammenbrud, som ifølge Odo Marquard kendetegner den romantiske periode i tysk litteratur og filosofi. Sproget mister sin logiske og rationelle sammenhæng; det bliver drømmeagtigt og associativt. Verden kan ikke længere erkendes; hverken sproget eller den kristne verdensforklaring slår til.

Fortælleren ser det ganske vist som sin opgave at fremstille sine personer så levende og livagtige som muligt, så at læseren tror at de findes i virkelig-

²¹ Horace Engdahl: "Levende død, begær, kunst og vanvid" in: *Kritik* nr.83, 1988, s.19

heden, men ordene vil hverken gløde eller lystre; de begynder at leve deres eget liv. Det bliver vanskeligt at spejle sig i teksten, skønt det faktisk netop er hvad fortælleren ønsker og direkte opfordrer læseren til i begge fortællinger. Vi har ovenfor set, hvordan fortælleren forsøgte at få læseren til at spejle sig i Anselmus' skæbne. I "Der Sandmann" opfordrer han læseren (og dennes venner) til selv at skrive en tekst og spejle sig deri: "Hattest Du aber, wie ein kecker Maler, erst mit einigen verwegenen Strichen, den Umriss Deines innern Bildes hingeworfen, so trugst Du mit leichter Mühe immer glühender und glühender die Farben auf und das lebendige Gewühl mannigfacher Gestalten riss die Freunde fort und sie sahen, wie Du, sich selbst mitten im Bilde" (s.17-18).

Men i begge fortællinger betvivles spejlfunktionen samtidig med at den tilstræbes. Veronika overdrager sit tryllespejl til Heerbrand med pålæg om at kyle det i Elben, ned til det druknede fantasibillede af Anselmus. Og fortælleren selv mener at kunne genkende Heerbrands ansigt i sit eget spejlbillede. Men det er for meget: "Da warf ich denn die Feder hin und eilte ins Bett, um wenigstens von dem glücklichen Anselmus und der holden Serpentina zu träumen" (s.124). Trylleri byttes ud med drømmeri. Fortælleren både vil og vil ikke spejle sig i sine personer.

Efter den udførlige læseranvisning i "Der Sandmann" følger denne betragtning: Fortælleren vil bestræbe sig på at fylde sin fortælling ud med flere og flere farver, så at den til sidst fremstår som et virkelighedstro portræt. "Vielleicht wirst Du, o mein Leser! dann glauben, dass nichts wunderlicher und toller sei, als das wirkliche Leben und dass dieses der Dichter doch nur, wie in eines matt geschliffnen Spiegels dunklem Widerschein, auffassen könne" (s.19). Umiddelbart vil man vel læse denne sætning som om der stod, at livet er mere sælsomt end litteraturen og at digteren kun formår at give et mat genskin af virkeligheden. Men det er en kryptisk og prokurator-spidsfindig sætning, som juristen Hoffmann her diskuterer med.

Hvordan skal den forstås? Jeg ved det ikke. Men her følger et bud på en mulig tolkning. Først kan man bemærke, at læseren, ifølge fortælleren, når denne har bestræbt sig på at tilføje flere og flere farver, måske da vil *tro* (*på*) at intet er sælsommere end det virkelige liv. Er det tilfældigt, at der hverken står 'erkennen' eller 'einsehen', men netop 'glauben'? Dernæst kan man bemærke at digtning og virkelighed ikke måles i forhold til hinanden eller stilles direkte op over for hinanden som modsætninger; der står faktisk ikke, at virkeligheden er mere sælsom end litteraturen; der står at intet er sælsommere end virkeligheden, og det er jo ikke helt det samme. Til sidst siges det, at digteren kun kan *opfatte* – ikke *affatte* eller *forfatte* – det virkelige liv som i et matslebet spejls dunkle genskin. Lyder sætningen ikke som et ekko af Paulus' "Wir sehen jetzt durch einen Spiegel in einem dunkeln Wort"? Hvis sætningen er en skjult kommentar til Paulus' Første Korinthierbrev, kap. 13, vers 12, skal man bemærke, at Hoffmann bryder af midt i verset; Paulus' forhåbning "dann aber von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenne ich es stückweise, dann aber werde ich es erkennen, gleich wie ich erkannt bin" deler Hoffmann ikke. Verden kan ikke erkendes. Men vi kan være den tro ved at tro på eller klamre os til den jordiske realitet, som Heine hævdede at Hoffmann gjorde.

Også i *Der goldne Topf* spiller Paulus' Korinthierbrev næsten lydløst men dog hørligt med. Brevets trettende kapitel – ofte kaldet 'Kærlighedens Højsang' – slutter med det bekendte vers: "Nun aber bleibet Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei, aber die Liebe ist die grösseste unter ihnen." 'Disse tre' er diskret dryppet ind i fortællingens slutvision, hvor træer og buske hvisker til Anselmus: "Feuer ist das Verlangen, aber Hoffnung unser kühler Schatten!" og i sin erotiske unio mystica med alnaturen udbryder Anselmus: "Serpentina! – der Glaube an dich, die Liebe hat mir das Innerste der Natur erschlossen!" (s.128-129) Fortællerens vision bliver således en erotisk sacra-parodica-profanering af Paulus' agape-kærligheds-evangelium.

Hvad Hoffmann fremhæver med sine dunkle ord er i lige så høj grad verdens *ulæselighed* som dens *ubeskrivelighed*. Hieroglyffer, arabiske og koptiske skrifttegn og Bhagavad-gita, som nævnes i fortællingerne er poetiske sindbilleder herpå. Anselmus og Nathanael forsøger som ægte romantikere at tyde disse tegn, at læse verden poetisk; hvor farligt det er, fortæller de to historier. Men samtidig fortæller de også, at vi ikke har andre muligheder, hvis vi vil ud over filisteriet. En enkelt bemærkning om filisteri skal gøres her til sidst. Hoffmann skildrer ikke Clara, Veronika, Heerbrand, Spalanzani eller Paulmann som filistrøse personer; alle betræder de hver på sin måde poesiens farlige gebet og får knubs. Hoffmann er ikke satiriker, han omfatter alle sine personer med kærlig ironi og humor.

Det gælder selv en absolut perifer biperson som Doktor Eckstein i *Der goldne Topf*. Han er måske på sin egen spøjse facon en sprogskeptiker. Han skildres tilsyneladende som den typiske, naragtigt vrøvlende teaterlæge. Men tag ikke fejl! Agt på hans navn! Hans diagnose af Veronika er, skønt den fremføres i et uforståeligt pluddervælsk, ret præcis: pigen lider af ulykkelig kærlighed til en pauver poet. Den kur, som Eckstein foreskriver, er måske heller ikke så ringe: gå i teateret og se *Sonntagskind* og *Schwestern von Prag* (s.116). Wenzel Müllers to syngespil har begge en sund (?) morale: i *Søndagsbarnet* helbredes hovedpersonen (som Veronika) for melankoli og overtro, og i *Søstre fra Prag* reddes heltinden fra et giftermål med en dårlig digter og får i stedet en brav borgermand.

Døden og dæmonerne er nødvendige for livet, kunsten og kærligheden. Også det uvirkelige metaforiske sprog med dets kimærer er livsnødvendigt. Hovedlinjen i dette essay har været at heltene viger tilbage for virkelighedens farlige erotiske kræfter; men Hoffmanns tvetydige holdning til tilværelsens 'Duplizität' lader i lige så høj grad den mulighed stå åben, at det måske snarere er poesiens dæmoniske kræfter, som skræmmer heltene i de to fortællinger.

Poesien og erotikken, poeten og pigen, det døde blæk og den levende sæd er ikke andet end metaforer for hinanden – 'ikke andet'? – men det er med metaforer som med Benny Andersens "Damer": "det er besværligt med / men uden går det slet ikke", for som Hoffmanns retorik- og poesiprofessor slår fast: "Das Ganze ist eine Allegorie – eine fortgeführte Metapher!"

Og vil du ikke danse...