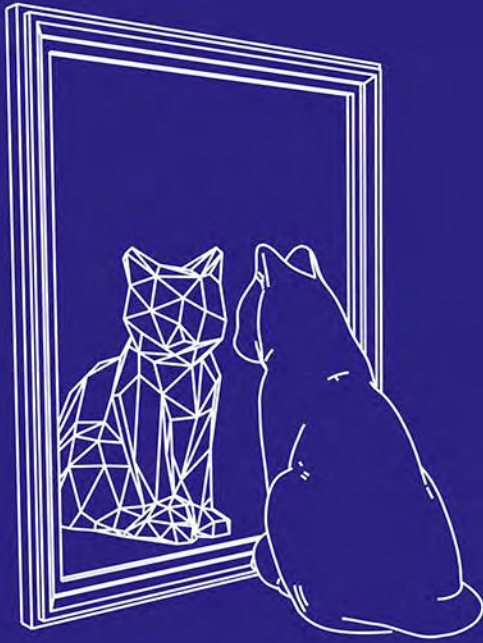


Andreas Sieß



MASCHINEN UND ATMOSPHERÄN

Zur Ästhetik des Virtuellen
bei E.T.A. Hoffmann

[transcript]

Medien- und Gestaltungsästhetik 20

Andreas Sieß

MASCHINEN UND ATMOSPHEREN

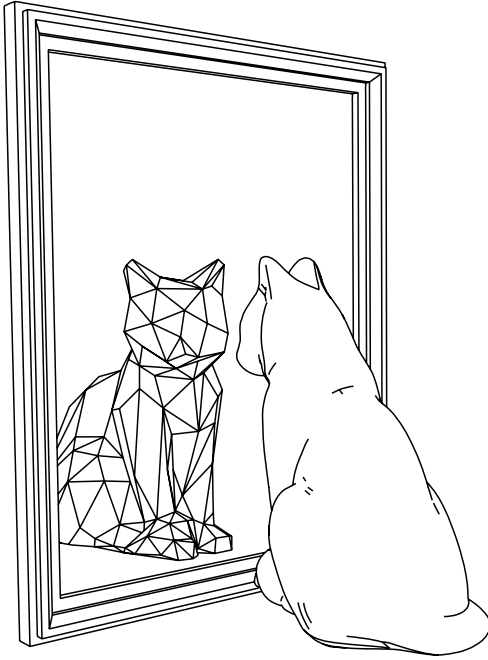
Zur Ästhetik des Virtuellen bei E.T.A. Hoffmann

EDITORIAL Mediale Produktionen und gestalterische Diskurse bilden ein vehement zu beforschendes ästhetisches Dispositiv: Medien nehmen nicht nur wahr, sondern werden selbst wahrgenommen und wahrnehmbar(er) – insbesondere durch die Grundkonstellationen ihrer oft technischen Artefakte und der diesen voran gehenden Entwürfe, mithin vor der Folie des dabei entstehenden Designs. Die Reihe **MEDIEN- UND GESTALTUNGSÄSTHETIK** versammelt dazu sowohl theoretische Arbeiten als auch historische Rekapitulationen und prognostizierende Essays.

Die Reihe wird herausgegeben von Oliver Ruf.

ANDREAS SIESS geb. 1987, forscht im Rahmen des von der *Volkswagen Stiftung* geförderten *Rhine-Ruhr-Center for Science Communication Research* (RRC) an der Hochschule Bonn-Rhein-Sieg zum Thema der Wissenschaftskommunikation in den Sozial- und Geisteswissenschaften. Darüber hinaus beschäftigt er sich sowohl mit raum- als auch designästhetischen Fragestellungen in urbanen Kontexten und arbeitet als freier Medienkünstler mit Exponaten u.a. auf der Architekturbiennale in Venedig oder im Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe. Arbeitsschwerpunkte: Designästhetik, Raumtheorie, Computergrafik, Medienkunst und Extended Realities.

Andreas Sieß



MASCHINEN UND ATMOSPHÄREN

Zur Ästhetik des Virtuellen bei
E.T.A. Hoffmann

[transcript]

Medien- und Gestaltungsästhetik 20
Hrsg. v. Prof. Dr. Oliver Ruf

Diese Publikation wurde unterstützt durch den zentralen Publikationsfonds und das Graduierteninstitut der Hochschule Bonn-Rhein-Sieg.



**Hochschule
Bonn-Rhein-Sieg**
University of Applied Sciences

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2025 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Andreas Sieß**

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigung, Übersetzung, Mikroverfilmung und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlagkonzept: Natalie Herrmann, Theresa Annika Kiefer, Lena Sauerborn, Elisa Siedler, Meyrem Yücel

Designkonzeption & Umschlagabbildung: Andreas Sieß

Gestaltung und Satz: Andreas Sieß

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN Print: 978-3-8376-7372-2

ISBN PDF: 978-3-8394-7372-6

<https://doi.org/10.14361/9783839473726>

Buchreihen-ISSN: 2569-1767

Buchreihen-eISSN: 2703-0849

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:

info@transcript-verlag.de

Inhaltsverzeichnis

I. EINLEITUNG

Prolog – 15

1 Zur Arbeit – 17

1.1 Zum Begriff des Virtuellen – 24

1.2 Thesen: Zum Vorgehen/
zur Argumentation – 35

1.3 Desiderat und Forschungslücke – 42

2 Zur Methodik – 45

2.1 Remediation als Medienästhetik – 45

2.2 Hoffmann mit Hoffmann lesen – 51

2.3 Rezeptionsästhetik: Zum Verhältnis
von Autor:in und Rezipient:in – 54

2.4 Zur Abgrenzung von Rezeptions-
und Produktionsästhetik – 58

II. ZUR ROMANTIK- UND HOFFMANN-FORSCHUNG

3 Aspekte *einer* Theorie der Romantik – 65

3.1 Selbstreflexion und Metafiktionalität – 68

3.2 Universalitätsanspruch – 75

3.3 Zur Intermedialität – 79

4 Romantisieren der Welt – 87

4.1 Zum Konzept der Arabeske – 91

4.2 Subjektivierung – 95

4.3 Genieästhetik – 97

4.4 Zur zeitgenössischen
Hoffmann-Rezeption – 105

4.5 Der ›Chronische Dualismus‹ und
das ›Prinzip der Duplizität‹ – 107

4.6 Erzählperspektiven und
Erzählexperimente – 111

III. IMAGINÄRE WIRKLICHKEITEN

5 Das Imaginäre und die Imagination – eine Annäherung – 129

5.1 Zum Phantasiebegriff im Kontext
der Imagination – 132

5.2 Über den Zusammenhang zwischen der
Imagination und dem Imaginären – 137

6 Zum Imaginären im Hoffmann-Korpus – 143

- 6.1 Zum ›Wunderlichen‹ und ›Wunderbaren‹ – 148
- 6.2 Serapiontisches Prinzip – 156
- 6.3 Zur Schrift als Medium
imaginärer Wirklichkeiten – 169
- 6.4 Hermetische ›Hieroglyphen‹ –
Zum Kunstwerkscharakter der
imaginären Symbole – 182
- 6.5 Emergenz – Psychiatrische Befunde zwischen
dem Alltäglichen und dem Wunderbaren – 189
- 6.6 Mimesis und Manier – Hoffmanns
›manieristische Mimesis‹ – 197
- 6.7 Maschinelle Grammatik und
mathematische Hermeneutik – 209

IV. MASCHINE

7 Zum Begriff der ›Maschine‹ – 221

- 7.1 Zur historischen Entwicklung
der Maschine – 225
- 7.1 Über den Zusammenhang zwischen
Maschine und Computer – 235
- 7.2 Über den *Eigensinn* – 241

8 Romantische Maschinen – 245

- 8.1 Wetterglas – 247
- 8.2 Perspektiv – 250

- 8.3 Spiegel – 258
- 8.4 Krystall – 267
- 8.5 Camera Obscura – 279
- 8.6 Laterna magica – 292

9 Zum Menschen als Maschine – 303

- 9.1 Zum Menschen als Maschine
bei Hoffmann – 308
- 9.2 Das Künstler:innensubjekt
als Algorithmus – 318

10 Imaginäre Wirklichkeiten als ›Maschine‹ – 323

- 10.1 Zum Verhältnis von imaginärer
Realität und Maschine – 330
- 10.2 *Die Automate* – Zum Text als Maschine – 333
- 10.3 Zur Maschine als Kunstwerk – 340

V. ATMOSPHÄRE

11 Zum Begriff der Atmosphäre – 353

12 Zur Potentialität des Texts – 357

- 12.1 Zur (romantischen) Hermeneutik – 378
- 12.2 Vom Spiegel- zum Kristallraum – 395

12.3 Schwellenüberschreitung – 418

13 Das ›dialektische Prinzip‹ der Atmosphäre – 429

13.1 ›Zwei Seiten einer Kugel‹ – 433

13.2 Virtuelle Räume – 436

VI. SCHLUSS

14 Virtual Reality und Fantasie – 481

15 ›Virtuelle Orte‹ – 495

VII. ANHANG

Siglenverzeichnis – 529

Literaturverzeichnis – 535

Vorbemerkung

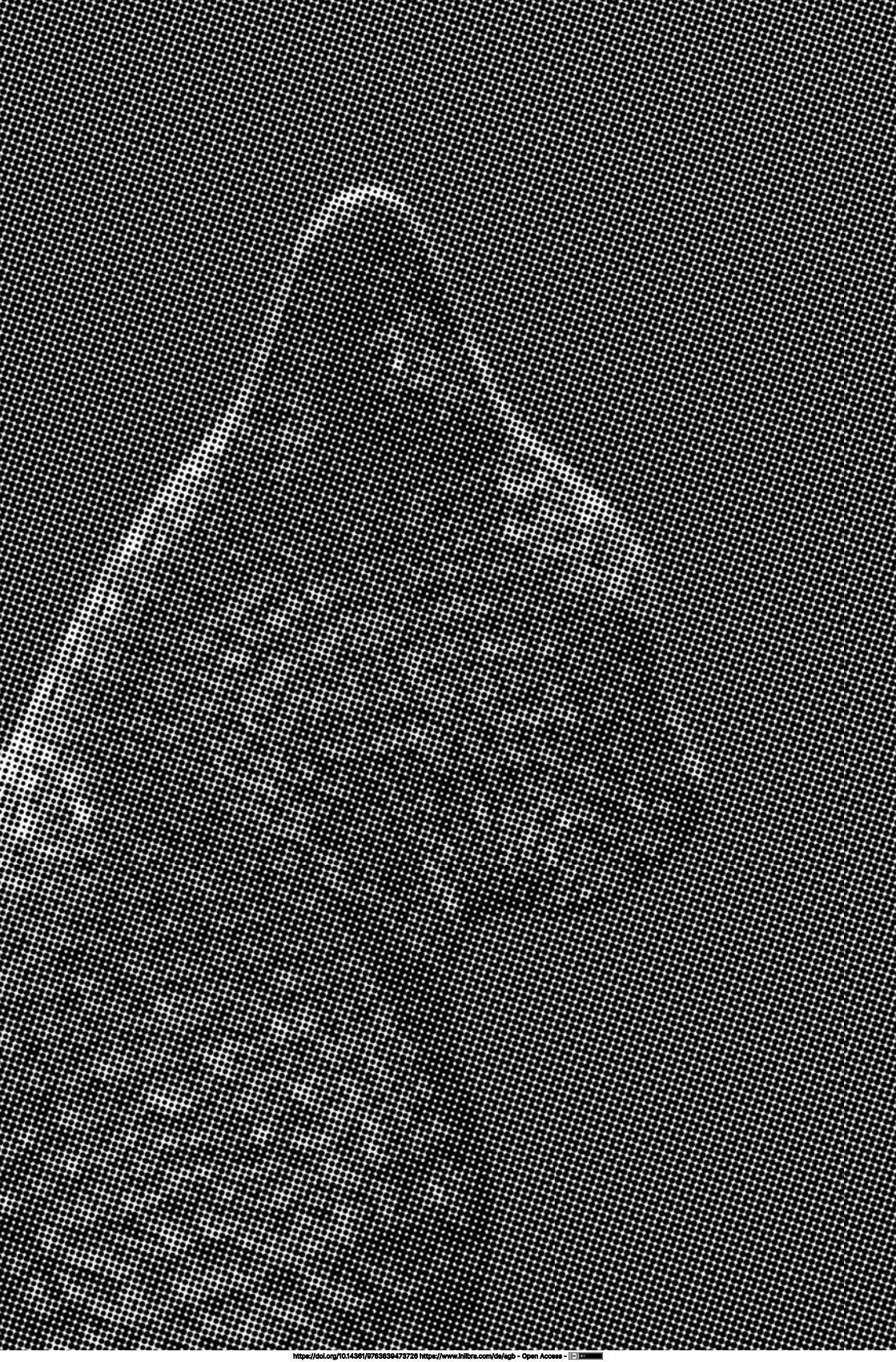
Der vorliegende Band wurde im Winter 2023/2024 am Fachbereich 2 (Philologie/Kulturwissenschaften) der Universität Koblenz als Dissertation im Promotionsfach Kulturwissenschaften angenommen.

Mein Dank gilt den Gutachter:innen Prof. Dr. Oliver Ruf (Hochschule Bonn-Rhein-Sieg), Prof. Dr. Dr. h.c. Stefan Neuhaus (Universität Koblenz) und Prof.ⁱⁿ Dr. Uta Schaffers (Universität Koblenz).



Zur besseren Übersicht werden die verwendeten Kurzsiglen für die zitierten Werke E.T.A. Hoffmanns sowohl im Literaturverzeichnis (ab Seite 535) als auch in einem separaten Siglenverzeichnis (ab Seite 527) nachgewiesen.

I. Einleitung



Prolog

Facebook, gegenwärtig eines der größten und wertvollsten Unternehmen des 21. Jahrhunderts, kündigt im Herbst 2021 an, künftig als ›The Meta Company‹ aufzutreten. Ziel dieser Transformation ist, das sogenannte ›Metaverse‹ für ihre zwei Milliarden Nutzer:innen zu erschließen. Die konstitutiven Grundbedingungen für dieses ›Metaverse‹ liegen im sogenannten ›Virtuellen‹ begründet, einer durchaus historischen Vorstellung von einem ›transparenten‹ Medium, das seine eigene Medialität (und Gegenständlichkeit) überwindet und so eine neue, ›virtuelle‹ Wirklichkeit herausbildet. Um die Metamorphose von einer digitalen Plattform hin zu einer virtuellen Realität ihrer Nutzer:innenbasis – die kaum diverser und inhomogener sein könnte – zu erklären, veröffentlicht ›Meta‹ mehrere kurze Videoclips, in dem das Unternehmen ihre spezifische Vorstellung des ›Virtuellen‹ zu exemplifizieren versucht. Einer der ersten Werbeclips, betitelt mit *The Tiger & The Buffalo*,¹ den sie zur Illustration ihrer Vision verwenden, rekurriert auf jene Historizität des ›Virtuellen‹: Im Film besuchen vier Kinder ein Museum und betrachten ein Gemälde, das deutliche Anleihen an die Arbeiten des Impressionisten Henri Rousseau nimmt.² Die abgebildeten Tiere werden unvermittelt lebendig, die gemalte zweidimensionale Komposition löst sich von der Leinwand, erweitert den Raum, nimmt die Museumsbesucher:innen in den virtuellen Dschungel mit auf. Mithin offenbart diese Szene Aspekte, die geradezu programmatisch für

1 <https://www.youtube.com/watch?v=G2W9YVkn9U>

2 Das Video verbindet in der Art einer Pastiche Arbeiten aus der ›Jungles‹-Serie Rousseaus – unter anderem sind Motive aus den Gemälden *La Rêve* (1910), *Le lion ayant faim se jette sur l'antilope* (1898-1905) und insbesondere aus *Singes mangeant des oranges dans la jungle* (1910) auszumachen.

das ›Virtuelle‹ als mediales Phänomen zu lesen sind: ›This is going to be fun.‹ blendet Meta prominent am Schluss des Videos ein – mithin ein Mantra, das in einem deutlichen Gegensatz zu den gezeigten Interaktionsmöglichkeiten steht. Das Virtuelle, in Metas – respektive Facebooks – Lesart bleibt ein dezidiert optisches Phänomen, welches das museale ›Bitte nicht berühren!‹ digitalisiert, während sich die Besucher:innen wie Fremdkörper in einer neuen bunten Welt wiederfinden.



Das Virtuelle ist also, wie sich mit diesem kursorischen Blick auf Metas Clip zeigen lässt, vor der Folie seiner Historizität zu verhandeln: die Verlebendigung eines Bildes, das Erweitern der Dimensionalität eines Kunstwerks, die Verschleierung von dessen Medialität und nicht zuletzt die Ablösung des Rezipient:innen- vom Künstler:innenstandpunkt sind Phänomene, deren konzeptuelle Grundlagen spätestens mit den zentralperspektivischen Konstruktionen der Renaissance ihren Anfang nahmen und die um 1800 zu einem poetischen Prinzip weiterentwickelt wurden. Gleichzeitig offenbart die gegenwärtige »Kultur der Digitalität« (Stalder 2021: 10–11) die inhärenten Fragestellungen, die sich mit den Produktions- und Rezeptionsästhetiken des ›Virtuellen‹ ergeben: Phänomene wie Immersion und Präsenz, Ästhetik und insbesondere Interaktivität sind Aspekte, die auch im 21. Jahrhundert Relevanz besitzen.

1 Zur Arbeit

Wie sich bereits mit der knappen Beschäftigung mit Metas *The Tiger & The Buffalo* zeigen lässt, ist das ›Virtuelle‹ – gleichwohl seiner Historizität – schwer greifbar oder zumindest erklärungsbedürftig. Als ursächlich für diese Konstitution ist auch die inhärente Doppelbedeutung zu identifizieren, die für das ›Virtuelle‹ mindestens zwei interpretatorische Fluchtrichtungen eröffnet, die zudem untereinander Interferenzen, Parallelen und Ausschlüsse aufweisen: So ist das ›Virtuelle‹ einerseits als dezidiert physikalisch-optisches Phänomen und andererseits als medienästhetisches Epistemon zu lesen. Nachdem die Differenzierung dieser beiden Stoßrichtungen grundlegende Bedeutung für alle weiteren Argumentationen in der vorliegenden Arbeit einnehmen, ist eine einheitliche Terminologie unverzichtbar – um Missverständnissen vorzubeugen, werden daher die beiden Artikulationen nachfolgend als ›Domänen‹ des Virtuellen bezeichnet.

Die vorliegende Arbeit setzt an diesem dualistischen Dispositiv an und möchte eine neue *Lesart* des ›Virtuellen‹ herausarbeiten, die die einbeschriebene Doppelbedeutung produktiv nutzbar macht und unter dem Vorzeichen der ›Maschine‹ respektive der ›Atmosphäre‹ beide Domänen schließlich in einem ästhetischen Prinzip zusammen führt (siehe Abb. 1).

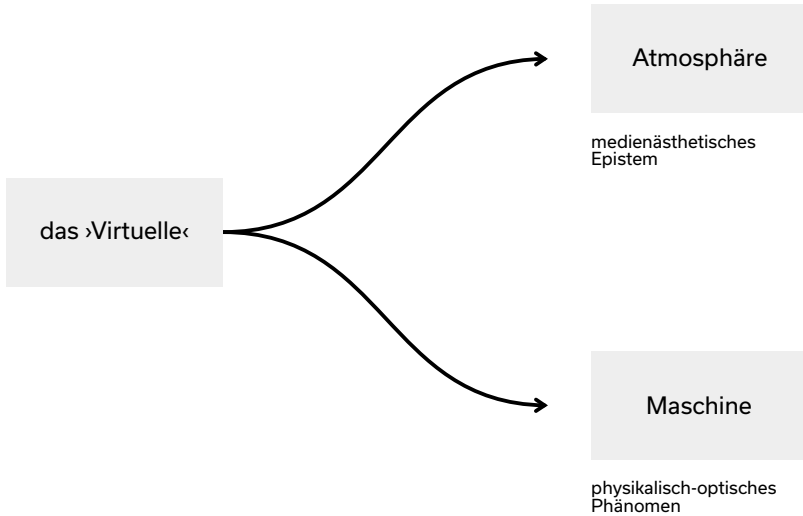


Abb. 1. Schematische Darstellung des Dualismus im Begriff des ›Virtuellen‹: Das Virtuelle spannt zwei ›Domänen‹ auf, die unter den Schlagwörtern der ›Atmosphäre‹ und der ›Maschine‹ zu fassen sind. (Quelle: Eigene Darstellung)

In Stellung zu bringen ist daher ein Forschungsgegenstand, der nicht nur erlaubt, den dualistischen Charakter des ›Virtuellen‹ zu beforschen, sondern der zudem auch die paradox anmutende Spannweite von historischer Fundierung und Zukunftstechnologie abbilden kann. Wie in Kapitel 1.1 gezeigt werden wird, lässt sich bereits durch die Etymologie nachvollziehen, dass das ›Virtuelle‹ stets zwischen diesen beiden Extrempolen changiert, was eine Forschungsperspektive verlangt, die einerseits die Historizität des Virtuellen berücksichtigt und gleichfalls dem Nimbus der modernen (Medien-)Technologie (vgl. dazu etwa Ryan 2015: 17) Rechnung trägt.

Um zunächst der ästhetischen Domäne des Virtuellen nachzukommen, ist mit Kant zu argumentieren, dass der Poesie, beziehungsweise, um in Kants Terminologie zu bleiben, der »Dichtkunst« (Kant 1797: 328) ein »Vorbildcharakter [...] für die Darstellung ästhetischer Ideen« (Barck 1993: 63) zukommt:

Unter allen [schönen Künsten] behauptet die Dichtkunst (die fast gänzlich dem Genie ihren Ursprung verdankt, und am wenigsten durch Vorschrift, oder durch Beyspiele geleitet seyn will) den obersten Rang. Sie

erweitert das Gemüth dadurch, daß sie die Einbildungskraft in Freyheit setzt und innerhalb den Schranken eines gegebenen Begriffs, unter der unbegrenzten Mannigfaltigkeit möglicher damit zusammenstimmender Formen, diejenige darbiethet [sic!], welche die Darstellung desselben mit einer Gedankenfülle verknüpft, der kein Sprachausdruck völlig adäquat ist, und sich also ästhetisch zu Ideen erhebt. (Kant 1797: 328)

Mit der These, dass der Text für die Darstellung ästhetischer Ideen zu privilegieren ist, ist wiederum die Unmittelbarkeit, mithin die ›Transparenz‹ des Mediums verbunden, denn laut Kant spreche die Poesie *direkt* mit dem Verstand und nicht, wie etwa Musik und Malerei, ausschließlich mit den Sinnen (vgl. Barck 1993: 63). Durch diese – noch zu verhandelnde – »immediacy« (Bolter/Grusin 2002: 23) des Textes (vgl. dazu auch Krämer 2006: 75) prädestiniert sich die ›Dichtkunst‹ als Dispositiv³ des Virtuellen; so schreibt Pierre Lévy (1998: 47) in der englischen Übersetzung von *Qu'est-ce que le virtuel?*: »Since its Mesopotamian origin the text has been a virtual object, abstract, independent of any particular substrate.«

Trotz dieser deutlichen Indizien, die auf das virtuelle Potential im Medium des Texts schließen lassen, wird in den einschlägigen Publikationen zum ›Virtuellen‹ zumeist auf (Medien-)Techniken verwiesen, die dezidiert visueller Natur sind (vgl. etwa Sherman/Craig 2003: 5). Ferner bildet der Text zwar die ›atmosphärischen‹ Komponenten des Virtuellen ab, klammert jedoch die ›maschinellen‹ Aspekte weitgehend aus. Um dieser Problematik zu begegnen, ist zunächst die Verwandtschaft der kantischen ›ästhetischen Idee‹ mit der »Einbildungskraft in Freyheit« (Kant 1797: 328) hervorzuheben: Die subjektiven »Konkretisationen« (Ingarden 1994: 43) eines Textes sind, zumindest im Denken um 1800, von dezidiert bildlicher Natur (vgl. dazu etwa Jean Paul 1804: 68) – so spricht etwa Reil (1803: 55) von einem »Miniaturgemälde einer Vorstellung« – was eine Verhandlung der Einbildungskraft beziehungsweise der Imagination als dezidiert visuelle Domäne innerhalb dieser Arbeit er-

3 Der Dispositivbegriff, der in vorliegender Arbeit herangezogen wird, bezieht sich dezidiert auf Foucaults Verständnis des Dispositivs als ›Diskursobjekt‹, mithin die »heterogene Gesamtheit, bestehend aus Diskursen, Institutionen, architektonischen Einrichtungen, reglementierenden Entscheidungen, Gesetzen, administrativen Maßnahmen, wissenschaftlichen Aussagen, philosophischen, moralischen und philanthropischen Lehrsätzen, kurz, Gesagtes ebenso wie Ungesagtes« (Foucault 2003: 392). Nachdem das »Dispositiv selbst [...] das Netz [ist], das man zwischen diesen Elementen herstellen kann« (ebd.) ist diese Konstitution in eine Fluchtrichtung mit den von Lévy (1998: 47) aufgerufenen »semantic landscape[s]« zu setzen, die in Kapitel VI verhandelt werden.

forderlich macht (vgl. Kapitel 5). Die Zeit um 1800 ist darüber hinausgehend ohnehin als Schwelle zu lesen, die zwischen dem verklärenden Maschinentopos des Barock und der pessimistischen Deutung der Maschine im Kontext der beginnenden Industrialisierung – Niefanger (2006: 38) prägt etwa den Begriff »Protoindustrialisierung«, um die Spezifika der Zeit zu konzeptualisieren – verortet ist. Gleichmaßen zeigt sich die zeitgenössische Kultur von den Illusionstechniken und einer geradezu »phantasmagorischen« Experimentalität (vgl. dazu Gamper 2009: 35) geprägt – die Gesellschaft zu Beginn des 19. Jahrhunderts setzt sich daher auch intensiv mit Phänomenen auseinander, die sich als medienästhetische, beziehungsweise »atmosphärische« Komponenten des Virtuellen lesen lassen und die in erweiterter Perspektive auch parallel zu den »Schwellenphänomenen« des Virtuellen zu verorten sind.

Um nun die – vermeintliche – Problematik der fehlenden »optischen Maschine« im Medium des Texts zu adressieren und den zentralen Korpus der vorliegenden Arbeit vorzustellen, ist der Blick auf E.T.A. Hoffmanns *Cœuvre* zu richten, dessen besondere – und wie sich herausstellen wird: auch virtuelle – Konstitution in ausgewählten literarischen Werken und wiedergegebenen Aussagen (wie etwa in seiner Briefkorrespondenz und seinen persönlichen Tagebüchern) zu identifizieren ist. Wie in dieser Arbeit gezeigt werden wird, zeichnen sich Hoffmanns Texte durch zwei zentrale Dualismen aus, die parallel zu der aufgezeigten Konstitution des Virtuellen zu lesen sind:

- i. Hoffmann inszeniert die bildlichen Konkretisationen im Lesevorgang – nicht nur durch eine betont bildliche Beschreibungstechnik, sondern indem er die rezeptions- wie auch produktionsästhetischen Aspekte der Malerei bzw. des Malens zu einer dezidiert bildlichen Poetik weiterentwickelt. Mithin zeigt sich daher die bildlichen Konfiguration der Imagination in Hoffmanns Werk besonders prononciert.
- ii. Hoffmanns Texte lassen sich nicht nur als Artikulation einer »ästhetischen Idee« im Sinne Kants, sondern auch als »Maschine« *lesen*, welche die optischen Aspekte des Virtuellen aufgreifen kann. Dabei verarbeitet Hoffmann die Maschine nicht nur motivisch innerhalb seiner Erzählungen, sondern konzipiert ein Erzählverfahren, das den Text selbst zu einer besonderen, noch zu verhandelnden Maschine transformiert, die dieses Erzählverfahren wiederum als Metafiktionen exponiert.

Als geradezu symptomatisch für den in (i) angesprochenen Befund ist der Titel von Hoffmanns Sammelwerk *Nachtstücke* zu lesen: Wie etwa Kaiser (2010: 953) hinweist, verstand man unter »Nachtstück« an der Schwelle zum 19. Jahr-

hundert zuvorderst eine Gattung der bildenden Kunst – erst die romantischen Autor:innen deuteten den Begriff als ein – noch relativ unspezifisches – Programm für ihre Poetik, das Hoffmann wiederum für sich fruchtbar machte, indem er die bildästhetischen Spezifika der gemalten Nachtstücke, die Kontraste der Hell-Dunkel-Malerei (vgl. Steinecke 2009: 953–954), auf seine Poetik rückbezieht, sodass ihm eine »zentrale Rolle in der Geschichte dieser Erzählgattung« (Steinecke 1997: 101) zukommt. Auch Hoffmanns erstes Sammelwerk, die 1814 veröffentlichten *Fantasiestücke*, »spielen«⁴ mit intermedialen Konnotationen – so wurde »Fantasiestück« um 1800 eher mit musikalischen oder bildlichen Kunstwerken in Verbindung gebracht (vgl. ebd.: 60). Wie Novalis kurz anreißt, lässt sich die »Fantastik« als die »produktive Komponente« der Ästhetik lesen: »Zur Fantastik gehört auch die Aesthetik gewissermaaßen [sic!], wie die Vernunftlehre zur Logik.« (Novalis 1901a: 187) Hoffmanns Verbindung der Fantastik und Wirklichkeit, die sich besonders prononciert im Hell-Dunkel-Kontrast der *Nachtstücke* zeigt, ist wiederum als Vorzeichnung der Moderne zu interpretieren, die sich etwa in der »romantische[n] Auseinandersetzung mit der Aufklärung und ihrer Haltung gegenüber dem Irrationalismus« (Neubauer-Petzoldt 2015: 354) offenbart. So ist mithin zu überlegen, ob die spezifische Poetik Hoffmanns bereits als »Wegbereiter[in] der Moderne« (Steinecke/Allroggen 2006b: 640) zu lesen ist (vgl. dazu auch Schmidt 2015a: 374). Festzuhalten ist, dass in der Forschung ein zunehmendes Interesse an Hoffmanns Methode auszumachen ist, was sich in der »wachsende[n] Hochschätzung von Hoffmanns Erzählverfahren, seiner Innovationen, seiner artistischen Virtuosität, seiner »Modernität« (Steinecke 1997: 221) zeigt. Sowohl das Experimentelle in seiner Arbeitsweise, als auch die undogmatische Verwendung (und Rekombination) unterschiedlichster stilistischer, konzeptueller und nicht zuletzt medientechnischer Mittel, machen Hoffmann – zumindest in der Lesart Steineckes – »modern«. So ist Hoffmanns »hybride« Poetik zwischen Moderne und Tradition, zwischen Idee und Maschine und nicht zuletzt zwischen Bild und Text als *Experiment*⁵ zu lesen, dessen Konstitution analog zum Virtuellen steht.

Als erläuterndes Beispiel lässt sich hier etwa die Untertitelung des Textes *Der goldene Topf* mit »Ein Märchen aus der neuen Zeit« (DKV, GT: 229) he-

4 Hoffmanns spezifisches »Spiel« wird im Kontext der »Manier Callot's« in Kapitel 3.3 untersucht.

5 Das Experiment nahm im zeitgenössischen Kultur- und Wissenschaftsbetrieb eine besondere Stellung ein. Die Funktion oszillierte zwischen Wissensgenerierung einerseits

ranziehen, das wie Steinecke/Allroggen (2006b: 764) ausführen, als Selbstanspruch Hoffmanns zu lesen sei, die fixierten Gattungstradition des Märchens ein Stück weit zu verlassen und ein ›Erzählexperiment‹⁶ zu wagen, das etablierte Mythen (biblischer Sündenfall, Atlantis, ...) mit zeitgenössischer Naturwissenschaft und Esoterik (vgl. Wirth 2012a: 116–117) verbindet.

Bereits dieser schlaglichtartige Blick auf Hoffmanns Poetik offenbart, dass sich dessen schriftstellerisches Œuvre für die Untersuchung des Virtuellen insofern prädestiniert, als dass Maschine und Atmosphäre sowohl inner- als auch extradiegetisch bearbeitet werden. Daneben sind Hoffmanns Texte – analog zum Virtuellen – als ›Schwellenphänomen‹ zu lesen: Als einer der bedeutendsten Vertreter der deutschen Romantik verhandelt Hoffmann in seinen Arbeiten die Ideale dieser kulturhistorischen Epoche, sodass in Kapitel 3 ein kursorischer Blick auf ausgewählte Aspekte einer ›Theorie der Romantik‹ (Uerlings 2016a: 9) vorgenommen wird. Ein zentraler Topos, den etwa das romantische Kunstwerk auszeichnet, ist der Anspruch an eine umspannende Universalität (vgl. ebd.: 27), der einen damit einhergehenden inter- und transmedialem Pluralismus bedingt, der in Kapitel 3.2 näher untersucht wird, an dieser Stelle jedoch auch als Schwellenphänomen gedeutet werden kann. So beschreibt Auerbach (2015: 436) ein ›Prinzip der Stilmischung‹, das sich ab 1820 mit den Vorreitern Hugo und Balzac unter den romantischen Autoren durchsetze. Dass sich so in Hoffmanns Werk, parallel zu Hugo, auch eine Art Transformation – oder zumindest ein Hinwenden – zum Realismus nachweisen ließe, wird in der neueren Hoffmann-Forschung allerdings widersprochen (vgl. Kremer 2003: 181; Steinecke 1997: 219). Strenggenommen lässt sich Hoffmann dieser Strömung also nicht zurechnen – ohnehin starb er nach schwerer Krankheit 1822 (vgl. Wittkop-Ménardeau 2004: 157) – so nehmen die inter- und transmedialen Fragmente in Hoffmanns Œuvre ein Stück weit das ›Prinzip der Stilmischung‹ vorweg. Diese Vorwegnahme als ›Transformation‹ zu deuten, wäre dabei, wie oben gezeigt, nicht zutreffend; jedoch ließe sich argumentieren, dass die Grundsteine des modernen Realismus in der Romantik gelegt wurden (vgl. Auerbach 2015: 316; Neubauer-Petzoldt 2015: 354) und Hoffmann so ebenfalls einen Beitrag zu diesem Wandel geleistet hat – ohne

und Täuschung respektive Blendwerk andererseits (vgl. dazu auch: Gamper 2009: 34–35). Auf diese Funktionalitäten und ihre Interferenzen mit der Imagination und der Maschine wird in Kapitel 8 detaillierter eingegangen.

6 Hier wird die Terminologie von Kaiser (2010: 415) aufgegriffen, der damit den experimentellen Charakter des *Nachtstücks Der Sandmann* einordnet.

ihn selbst in toto zu vollziehen. Freilich läuft diese Argumentation der ›traditionellen‹ Interpretation der Romantik als Gegenkonzept zur ›kalten‹ Moderne (vgl. Engelbrecht 2006: 21) teilweise zuwider und spricht für eine ›universelle Ambivalenz‹, mit der das Œuvre Hoffmanns stets zu lesen ist. In dieser »Janusköpfigkeit zwischen Romantik und Moderne« (Lubkoll 2015b: 10) ist gleichsam die Dialektik zwischen progressiven Experiment und traditioneller Rekursion eingeschrieben, mithin ein zentraler Befund, der einmal mehr durch seine Parallele zum Virtuellen hervorhebt, dass sich Hoffmanns Werk für die vorliegende Arbeit prädestiniert. Dieses Schlagwort der ›Modernität‹ sei, so Drux (2005: 51), auch in den mannigfaltigen ›Momenten der Unbestimmbarkeit‹ eingeschrieben, die »die exegetischen Bemühungen allmählich an den Rand des Unüberschaubaren« trieben. Mit diesem Befund, den Drux im Kontext der *Sandmann*-Untersuchungen in den Raum stellt, ist auch die große Gefahr konturiert, die in der Hoffmann-Forschung allgegenwärtig ist: Dass die Vielzahl an Motiven, Experimenten und Wendungen im Korpus die Analyse im Arbiträren versanden lässt. Konform mit dieser Sichtweise geht etwa Peter von Matt, der in Hoffmanns Duktus einen »geradezu sprunghaften Eklektizismus« (Matt 1971: 2) vermutet, der jedoch zugleich »eine ausgeprägte Originalität« (ebd.: 18) aufweise. Es wird also mitunter nötig sein, im Rahmen dieser Arbeit die ›unüberschaubare Universalität‹ in greifbare Konzepte zu überführen – auch wenn diese Konzeptualisierung Gefahr läuft, vereinzelte Zwischentöne nicht aufgreifen zu können. Wo immer möglich und sinnvoll, wird auf diese nuancierten Aspekte in Exkursen oder Fußnoten eingegangen.

1.1 Zum Begriff des Virtuellen

Irgendwann nach den 1960er-Jahren ist neben das Fiktionale, das Imaginäre und das Reale, das zweifelsohne nicht weniger durch Diskurse, Vorstellungen oder Praktiken konstituiert ist als durch seine materiellen Momente, das Virtuelle getreten.

Christina Lechtermann & Markus Stock: VIRTUELLE PHILOLOGIE (2019)

Hoffmanns ›Modernität‹, die Inkorporation⁷ von ›maschinellen‹ Komponenten in seinen Texten und nicht zuletzt seine Experimentalität deuten bereits an, dass sich mit diesen Charakteristika einer Poetik tatsächlich ein Dispositiv herausbildet, das sich auch für digital produzierte Realitäten fruchtbar machen lässt. Pointiert bringt es etwa Bolter (2015: 326) zum Ausdruck, wenn er in der fragmentarischen Textgestalt von Hoffmanns Roman *Lebens-Ansichten des Katers Murr* »wichtige Resonanzen zwischen dem elektronischen Hypertext und früheren Genres« ausmacht. Auch wenn diese These in einer Kontinuität mit der im heutigen Sprachgebrauch omnipräsente Assoziation des ›Virtuellen‹ mit computergenerierten Wirklichkeiten gelesen werden kann (vgl. Bolter/Grusin 2002: 23; Ryan 2015: 17–18), soll zunächst eine etymologisch geprägte Untersuchung angestoßen werden, die den Begriff des ›Virtuellen‹ – insbesondere im romantischen Kontext – historisch verortet und herausarbeitet, dass digitale Wirklichkeiten nur eine Teilmenge des Virtuellen darstellen.

Eingeleitet kann dieses Vorhaben mit einem Zitat aus dem Werk *Ueber die Verbesserung der ersten Philosophie und über den Begriff der Substanz*, in dem Leibniz um 1740 schreibt:

Um davon einen Vorgeschnack zu geben, will ich nur sagen, dass der Begriff der Kraft oder des Virtuellen (was die Deutschen und die Franzosen *la force* nennen) für deren Erklärung ich eine besondere Wissenschaft der Dynamik bestimmt habe, sehr viel dazu beiträgt um den wahren der Substanz zu erfassen. Denn die thätige Kraft ist von der blossen Macht (*potentia*), die in den Schulen behandelt wird, verschieden, weil die thätige Macht der Scholastiker oder das Vermögen nichts anderes ist, als die nahe Möglichkeit zu wirken, welche aber dabei einer Erweckung von

7 Mit ›Inkorporation‹ im Sinne einer ›Verkörperung‹ ist tatsächlich wie Abschnitt IV zeigt, sowohl die Interpretation des Menschen als Maschine, als auch die Inversion dieses Zusammenhangs, mithin die Nachbildung einer Maschine als Mensch gemeint.

Aussen und gleichsam eines Stachels⁸ bedarf, um in Wirksamkeit überzugehen. Allein die thätige Kraft enthält eine gewisse Wirksamkeit oder ενελεχειδιν und ist ein Mittleres zwischen der Fähigkeit zu wirken und dem Wirken selbst. Sie enthält das Streben und wird so durch sich selbst zur Wirksamkeit übergeführt ohne einer Hülfe zu bedürfen nur die Hindernisse müssen beseitigt werden. (Leibniz 1879: 53)

In Leibniz' *Monadenlehre* besitzt jede Monade ein eigenes Kraftpotential, das unabhängig von etwaigen mechanischen Kräften wirken kann und das er – unter anderem – mit ›dem Virtuellen‹ umschreibt. Das obige Zitat wird in einschlägigen Publikationen, die sich aus heutiger Perspektive mit der wissenschaftsgeschichtlichen Verortung des Virtualitätsbegriffs beschäftigen, gern herangezogen,⁹ um die ›historische‹ Fundierung des Terminus herauszuarbeiten. Allerdings ist das ›Virtuelle‹ in dieser Passage eher als erläuternder Zusatz zu verstehen und nicht als konsistente Begriffsprägung mit wissenschaftlichen Anspruch.¹⁰ Trotz dieser Einschränkungen lässt sich aus Leibniz' Vorstellung des Virtuellen als dynamisches Prinzip (vgl. Leibniz 1846b: 18; vgl. dazu auch: Völker 2014: 105–107) herauslesen, dass das Virtuelle als ein ›ureigenes‹ (Auto-)Potential zu denken ist, das jeder Monade innewohnt, jedoch in ihrem Wesen (zunächst) obskur und nicht wahrnehmbar ist. Darüber hinausgehend lässt sich, bleibt man der Lesart treu, dass sich in der *Autodynamik* der Monaden eine Konzeptualisierung des Virtuellen finden lässt, ein weiterer Aspekt aus den Ausführungen Leibniz für das Virtuelle ableiten: Wie bereits angedeutet, ist der Aufsatz auch als Kritik an der bisherigen Arbeitsweise von Descar-

8 In anderen Ausgaben ist hier anstelle von einem ›Stachel‹ von einem ›Sporn‹ die Rede (vgl. Leibniz 1846b: 16).

9 Als kurze Momentaufnahme kann hier etwa auf Holischka (2016: 15–16) oder Völker (2014: 107) verwiesen werden.

10 Wie etwa Völker (2014: 106) betont, war eine der grundlegenden Intentionen von Leibniz, als er diesen Text verfasste, begriffliche Eindeutigkeit in der Philosophie herzustellen: So kritisiert Leibniz etwa Descartes scharf, »denn er war nur sprungweise zur Lösung der schwierigsten Fragen vorgeschritten, ohne die dabei vorkommenden Begriffe erklärt zu haben« (Leibniz 1879: 52) Auch an den Scholastikern und Platonikern kritisiert er, dass sie mehr Fragen gestellt, als tatsächlich beantwortet hätten (vgl. ebd.: 51–53): »Die davon aufgestellten Definitionen sind nicht einmal Nominal-Definitionen und erklären deshalb Nichts. [...] Daher haben wir statt deutlicher Definitionen nur kleinliche Unterscheidungen [...]« (Ebd.: 51). Der Begriff des ›Virtuellen‹ wird jedoch im gesamten restlichen Text nicht mehr verwendet. Andere Leibniz-Ausgaben aus dem 19. Jahrhundert lassen diesen Zusatz auch ohne Ersatz oder nähere Hinweise weg (vgl. Leibniz 1846b: 16).

tes (jedoch auch von Aristoteles und Platon) zu verstehen. Leibniz versucht hier, das Instrumentarium der Mathematik als Lösung des *Leib-Seele-Problems* zu etablieren: »Mittels der richtigen Begriffsdefinition von ›Substanz‹ soll Metaphysik in eine Art Rechenwissenschaft überführt werden« (Völker 2014: 106). Diese ›Art Rechenwirtschaft‹ präzisiert Leibniz, wenn er schreibt, dass »mit der Euklidischen Methode nach Art einer Rechnung die Fragen gelöst« (Leibniz 1846b: 16) werden können. In dieser Fluchtlinie ist auch die Kritik an Descartes und den Scholastikern zu sehen: Erst durch eine möglichst eindeutige (an dieser Stelle möchte man fast von *diskreten* und insbesondere in Bezug auf Leibniz' Beiträge zum Binärsystem von geradezu *digitalen* Entitäten sprechen) Begriffsbestimmung ist es möglich, das bisher ›philosophische Problem‹ in das standardisierte System der Mathematik einzubetten. Leibniz' Ziel ist also nichts weniger als die Reformation der Philosophie, indem er mathematische Eindeutigkeit in die Terminologie bringt (ebd.: 14–15). Um diese Betrachtung von Leibniz' Begriffsverständnis des Virtuellen an dieser Stelle vorerst enden zu lassen und ein kurzes Resümee zu ziehen: Im Virtuellen lassen sich Fragmente einer dem Konzept inhärenten Berechenbarkeit wiederfinden. Und weiter: Durch die jeder *Monade* eingeschriebene *Autodynamik* ist das Virtuelle als Kraft (bzw. als Kraftpotential) anzusehen.

Der Begriff der ›Kraft‹ liefert auch das Stichwort für einige grundsätzliche Überlegungen, die mithin den Ausführungen von Leibniz voranzustellen sind. Möchte man ›das Virtuelle‹ in seiner Etymologie untersuchen, so bietet sich, neben dem von Leibniz kritisierten Descartes, auch der Rückgriff auf die Schriften von Benedictus de Spinoza an, der gegen Ende des 17. Jahrhunderts in seinem – zunächst nicht zur allgemeinen Veröffentlichung bestimmten – Traktat *Kurze Abhandlung von Gott, dem Menschen und seinem Glück* das ›Virtuelle‹ mit der Kraft Gottes gleich setzt. Gott ›wählt‹ aus der unendlichen Substanz bestimmte ›Attribute‹ aus (vgl. Spinoza 1922: 22–23), die er den ›Dingen‹ verleiht (was in dieser Deutung auch bedeutet, dass die unendliche Substanz auch vorher existent war) und sie so zur Erscheinung bringt. Spinoza verwendet den Begriff der ›Kraft‹ als präsenten Attribut, das jedem ›Ding‹ durch die Attribuierung Gottes innewohnt (vgl. ebd.: 103) und die unscharf mit dem ›Virtuellen‹ gleichgesetzt werden kann. Deutlich wird diese Konfiguration, wenn Spinozas Ausführungen in einer Fluchtlinie mit Leibniz gelesen werden. So schreibt dieser um 1714 in seiner *Monadologie*:

Alle jemals stattfindenden Veränderungen sind längst von Anbeginn her in jeder Monade oder vielmehr in dem ihr von Gott eingepflanzten Ver-

änderungsgesetze virtuell vorhanden, und laufen wie aufgezogene Uhrfedern nacheinander ab. Auf diese Weise wird die ganze reale Welt mit allen wechselnden und bleibenden Zuständen das Abbild einer idealen Welt von Gesetzen in Gottes Verstande. (Leibnitz 1847: 50)¹¹

Das Virtuelle ist demnach die Summe der von Gott in den Monaden angelegten (»eingepflanzten«) Veränderungsgesetze, mithin also die Potentialitäten, die sich aus den Monaden *entfalten* können. Wie sich im weiteren Verlauf dieser Arbeit zeigt, findet in der Romantik ein fundamentaler Paradigmenwandel statt, in der die Rolle der »Schöpfer:in« nicht mehr bei einer externen Macht (»Gott«) zu verorten, sondern vielmehr in jedem »genuin romantisch denkenden« Individuum angelegt ist. So stellt etwa Reil (1803: 55) in seiner Funktion als (Nerven-)Arzt fest, dass der Mensch »sich gleichsam selbst in jeder Vorstellung [fühle], [und] bezieht, was vorgestellt wird, auf sich, als den Schöpfer desselben, und behauptet dadurch ein Eigenthumsrecht über die Welt ausser ihm, so weit sie vorstellbar ist.« Und auch Novalis notiert, dass das individuelle Subjekt in seiner Ideenfindung »wo nicht *actu*, doch *potentia*, Schöpfer« (Novalis 1901a: 25) sei. Diese Konstitution des Virtuellen als inhärentes, jedoch zunächst obskures und nur nach der Aktualisierung wahrnehmbares Kraftpotential eines (imaginären) Objekts lässt sich, wie Kapitel III zeigen wird, auch für die Verhandlung von Hoffmanns Poetik fruchtbar machen.

Die Stoßrichtung des Virtuellen als Kraftpotential ist auch etymologisch zu unterfüttern – so ist festzuhalten, dass »virtuell« von lateinisch »virtus« abstammt, ein Begriff, der sich wörtlich etwa mit »Wirkkraft« beziehungsweise »der Kraft nach« übersetzen lässt (vgl. Grötter/Knebel 2017: o.S.) und in übertragender Bedeutung auch »wirksam« und darüber hinaus auch »Tugend« und »Tüchtigkeit« bedeuten kann (vgl. Sprenger 2019: o.S.). Philosophisch fruchtbar wird das Konzept des »Virtuellen« jedoch erst im Mittelalter gemacht und – in der »modernen« Semantik – erst in der Spätscholastik verwendet (vgl. Grötter/Knebel 2017: o.S.). Sprenger führt hier – jedoch ohne bibliografischen Verweis – etwa Thomas von Aquins Verwendung des Begriff heran, der »virtu-

11 Nachdem in der hier zitierten Ausgabe von 1847 der Name »Leibniz« mit einer tz-Ligatur gesetzt wurde, wird in den Siglen des Werks diese Schreibweise verwendet.

aliter« als komplementär zu »essentialiter«, »materialiter« und »actualiter« verwende (vgl. Sprenger 2019: o.S.).

Um an dieser Stelle auch eine Quelle zu referenzieren, die sich nicht nur durch ihren historischen Kontext, sondern insbesondere auch durch ihre nachweisliche Verwendung durch Hoffmann auszeichnet,¹² kann hier das Wörterbuch (*Versuch einer allgemeinen deutschen Synonymik in einem kritisch philosophischen Wörterbuche der sinnverwandten Wörter der hochdeutschen Mundart*) von Johann August Eberhard herangeführt werden, der unter dem Lemma »Kraft« zwischen den Termini »Kraft« als Hervorbringer von Wirkung (»actu« (Novalis 1901a: 25)) und »Vermögen« (»potentia« (ebd.)), das sich als imaginäre Wirkkompetenz interpretieren lässt, unterscheidet. In seinen Ausführungen findet sich folgende Überlegung: »Die Kraft ist also das Bestreben, die durch das *Vermögen* möglichen Veränderungen zu wirken. Dieses Bestreben ist der Grund der Wirklichkeit derselben.« (Eberhard 1799: 305) Bereits in dieser knappen lexikalischen Definition findet sich demnach eine Autopoiesis der »Kraft« angelegt, die ihre Wirklichkeit selbst zur Erscheinung bringt. Mit diesen Ausführungen zur Lesart des Virtuellen als, um mit Leibniz zu sprechen, der Monade innewohnenden Kraft respektive dem angenommenen Wirkpotential eines »Dings« (vgl. Spinoza 1922: 22–23) lässt sich die epistemische Domäne des Virtuellen fassen, blendet jedoch die »maschinell-optische« Lesart weitgehend aus. So interpretiert Ryan das Virtuelle als »Kontinuum«, dessen Extrema einerseits durch eine positivistische, mithin »atmosphärische« und andererseits durch eine illusionäre, »optisch-maschinelle« Deutung bestimmt sind:

[T]he meaning of *virtual* stretches along an axis delimited by two poles. At the one end is the optical sense, which carries the negative connotations of double and illusion [...]; at the other is the scholastic sense, which suggests productivity, openness and diversity. (Ryan 2015: 19)

Daher kristallisiert sich neben dem Virtuellen als Potentialität eine Interpretation des Virtuellen heraus, dessen Konstitution als »täuschende Maschine« (vgl. Flusser 1997: 9–10) und optisches Simulacrum (vgl. Baudrillard 1994: 3) zu fassen ist. Während sich in der Scholastik keine Zeugnisse finden lassen, dass das »Virtuelle« im Sinne eines dezidiert optischen (oder auch nur bildli-

12 Zur Nutzung dieses Werks durch Hoffmann findet sich in Kapitel 6.1 eine ausführliche Auseinandersetzung. An dieser Stelle ist zunächst festzuhalten, dass Hoffmann das Wörterbuch aktiv verwendete und, wie sich mit Verweis auf das *Nachtstück Das öde Haus* zeigen lässt, auch einige Textstellen in sein Prosawerk übernahm (vgl. DKV, DÖH: 164).

chen) Phänomens Verwendung fand (vgl. Grötter/Knebel 2017: o.S.), ist die ›moderne‹ Lesart des Virtuellen gerade durch seine visuellen Konnotationen geprägt: So führt etwa Esposito (1998: 287) aus, das Virtuelle sei als Terminus technicus der Optik entlehnt und beziehe »sich auf die im Spiegel reflektierten Bilder«.¹³ Obwohl diese Lesart, wie aus den vorhergehenden Ausführungen zu entnehmen ist, nur ein Bruchstück der Semantik des Virtuellen fassen kann und diesen in einer dediziert ›modernen‹ Perspektive untersucht, prädestiniert sich diese starke Fokussierung auf den optischen Teilbereich durchaus für eine weitere Diskussion: So vergleicht Ivan Sutherland (1966: 507–508) – mithin einer der Pioniere der (technischen) Virtual Reality (vgl. Kiefer 1991: 177) – in seinem Aufsatz *The Ultimate Display* von 1966 das VR-Display mit einem Spiegel, »durch den man in ein mathematisches, im Computerspeicher konstruiertes Wunderland gelangen kann.« (Sutherland 2007: 31)¹⁴ Im Virtuellen sind demnach mehrere Aspekte angelegt, die sich – mitunter *durch* die Interferenzen mit der Physik – in ihren Phänomen fassen lassen:

- Das ›Virtuelle‹ scheint auf ein (technisches) Artefakt für die Vermittlung angewiesen zu sein: Im einfachsten Fall – wie ihn auch Esposito (1998: 287) kurz umreißt – findet sich das ›Virtuelle‹ als Spiegelbild wieder – ist also nur durch ein artifizielles Medium sichtbar.¹⁵
- Die Metapher des Spiegelbildes formatiert den physikalischen wie auch ästhetischen Möglichkeitsraum des ›Virtuellen‹ als *Abbild* eines Urbildes (vgl. dazu Friese 2001: 7197) – mithin ein Befund, der sich bereits in Leibniz' Ausführungen zum Virtuellen identifizieren lässt. Nachdem

13 Tatsächlich wird in der technischen Optik tendenziell nicht vom ›Virtuellen‹, sondern genauer von einem ›virtuellen‹ oder ›scheinbaren Bild‹ (vgl. Fischer 2005: 3) gesprochen.

14 Das Zitat entstammt der deutschsprachigen Übersetzung des originalen Konferenzbeitrags von 1966, die 2007 von Jens Schröter und Nicola Glaubitz angefertigt wurde.

15 Dazu zwei Kommentare: (i) Diese Lesart klammert zunächst ›natürliche‹ Phänomene ausdrücklich aus, die jedoch mitunter möglicherweise fruchtbar in der Fluchtlinie dieses Projekts erscheinen. Konkret ist hier etwa auf Ovids *Metamorphosen* zu verweisen, deren Relevanz für einzelne Aspekte in Hoffmanns Poetik noch zu klären ist. (ii) Eine weitere Frage, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit zu verhandeln ist, stellt sich in Bezug auf die Genese des Virtuellen: Macht das (technische) Medium das ›Virtuelle‹ lediglich sichtbar oder findet das ›Virtuelle‹ vielmehr *innerhalb* des Mediums statt (vgl. dazu Kapitel 5)? Die Verhandlung dieser Fragestellung ist insbesondere vor dem Hintergrund interessant, inwieweit der *Eigensinn* des Mediums respektive der Medientechnik die Ästhetik des Virtuellen beeinflusst, bedingt und bestimmt.

als Blaupause dieses Urbilds die tatsächliche oder, um mit Hoffmann zu sprechen, die ›prosaische Welt‹ (vgl. DKV, DÖH: 168) gelten kann, ist die maschinell-optische Domäne des Virtuellen in einem Aushandlungsprozess gefangen, der die Maßstäbe (an Ästhetik, Physik, etc.) der tatsächlichen Wirklichkeit zumindest implizit an die Inhalte des virtuellen Raumes anlegt (vgl. Bolter/Grusin 2002: 54; vgl. dazu auch Ryan 2015: 18–19) – ein Befund, der sich besonders prononciert in der Virtual Reality zeigt. Auf *diese* (Simulations-)Ästhetik, die auch als qualitative Umsetzung der Abbildung gelesen werden kann, wird unter dem Vorzeichen der *Mimesis* in Kapitel 6.6 näher eingegangen.

- Das ›Virtuelle‹ wird durch den Rezeptionsvorgang selbst sichtbar, der hier als physikalisch-optischer Prozess modelliert ist; – es ist demnach anzunehmen, dass sich virtuelle Phänomene mehrheitlich durch *Bilder* artikulieren, das ›Virtuelle‹ also in seiner *Bildlichkeit* zu untersuchen ist. Dieser Umstand bedingt ein ästhetisches Prinzip, das den individuellen Sehvorgang als zentrales Dispositiv – mithin als ›Schnittstelle‹ zwischen Innen- und Außenwelt – begreift. Dementsprechend existiert auch in der maschinellen Lesart des ›Virtuellen‹ paradoxerweise keine objektive Wirklichkeit, sondern vielmehr unzählige, an den jeweiligen Rezeptionsvorgang gebundene Wirklichkeiten. Vor diesem Hintergrund kommt dem subjektiven Wahrnehmungsprozess tiefgehende Bedeutung für die Verhandlung des Virtuellen zu.

Neben diesem Fokus auf optische Phänomene innerhalb der maschinellen Domäne des Virtuellen ist ebenso festzuhalten, dass das Virtuelle – auch vor dem Hintergrund der Maschine – als *Zeichenprozessor* zu lesen ist: So definiert Kiefer (1991: 180) das Virtuelle etwa als »ein beliebiges physikalisches System, das eine physikalische Realisation einer universellen Turing-Maschine ist, einer Maschine also, die prinzipiell alles berechnen kann, was in endlicher Zeit berechenbar ist, bzw. eine Maschine zur freien Manipulation von Symbolen.«

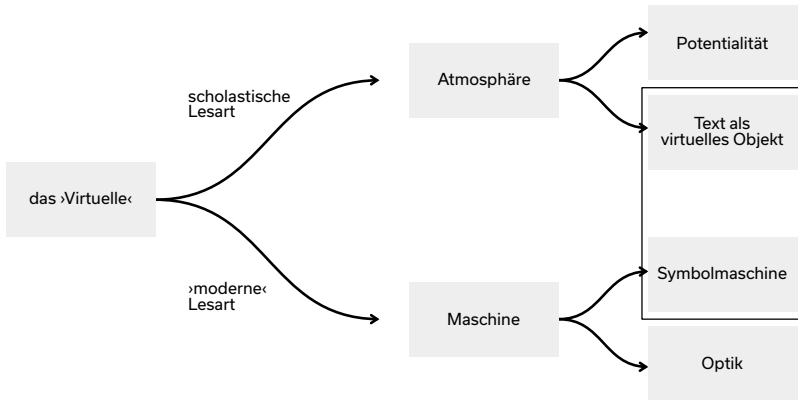


Abb. 2. Granuläre Aufteilung der Überbegriffe Maschine und Atmosphäre. Insbesondere zwischen den Lesarten des Textes als virtuelles Objekt und der Maschine als ›Symbolmaschine‹ finden sich fruchtbare Schnittstellen. (Quelle: Eigene Darstellung)

Hervorzuheben ist also, dass die beiden Lesarten des Virtuellen als Maschine respektive Atmosphäre nicht als Opposition, sondern vielmehr als Dialektik zu begreifen sind, die sich durch Parallelen und ›Gleichzeitigkeiten‹ auszeichnet. Mit Kiefers Anmerkung ist nun eine feinere Ausdifferenzierung der maschinellen Stoßrichtung des Virtuellen ausbuchstabiert (vgl. Abb. 2), die sich für die Überlegungen im Kontext von Hoffmanns Poetik fruchtbar machen lässt. So ist die optische Lesart des Virtuellen in die zahlreichen Bearbeitungen Hoffmanns zur (Erzähl-)Perspektive (Kapitel 4.6) bzw. zum ›richtigen‹ Sehen einzuschreiben, während die technischen Artefakte ebenfalls ihr Adäquat in Hoffmanns Œuvre finden (Kapitel 8). Darüber hinausgehend lässt sich die ›informatische‹ Lesart, die das Virtuelle als ›Symbolmaschine‹ (vgl. ebd.: 176–177) begreift, nicht nur im Kontext der Schrift als Konstituens imaginärer Welten (Kapitel 6.3) fruchtbar machen, sondern liefert mit ihrem Charakteristikum der Berechenbarkeit (Kapitel 6.7) und ihrer Artikulation mittels Symbolen wichtige Impulse.

Obwohl beide maschinelle Stoßrichtungen als ›moderne‹ Interpretation des Virtuellen zu lesen sind – Vaihinger (1997: 20) weist etwa darauf hin, dass das heutige Verständnis erst im 20. Jahrhundert geprägt wurde – bleibt die ›Kraft‹ eine bezeichnende Komponente des Virtuellen, die bereits in den ›historischen‹ Überlegungen Verwendung findet. Virtualität stehe »als Fachbegriff für eine Eigenschaft, die nicht in der Form existiert, in der sie erscheint, die

also nur in ihrer Funktion, Erscheinung oder Wirksamkeit, aber nicht physikalisch vorhanden ist« (Sprenger 2019: o.S.) – ein Befund, der sich insbesondere in der ›informatischen‹ Lesart des Virtuellen festmachen lässt (vgl. Kiefer 1991: 180–181). Eine ähnliche Definition schlägt Vaihinger (1997: 21) vor, der schreibt, dass Virtualität als eine »vorübergehende, quasi-irreale Seinsweise eines Objektes« zu verstehen sei, die »mit Kategorien der Vorhandenheit nicht zu fassen ist.« Ebenfalls ist hervorzuheben, dass auch Lévy's Feststellung zur Virtualität des Textes (vgl. Lévy 1998: 47) in einer Kontinuität mit Kiefers ›Symbolmaschine‹ zu lesen ist, die »symbolische Modellierungen beliebiger physikalischer Phänomene« (Kiefer 1991: 181) vornimmt.

Trotz dieser Parallelen zwischen den Domänen der Atmosphäre und der Maschine zeigen sich in den Ästhetiken des Virtuellen, die beide Stoßrichtungen eröffnen, Unterschiede. Besonders deutlich wird dieser Befund in der modernen-maschinellen Lesart, in der stets von einem Vermittlungsprozess zwischen virtuellen und realen Entitäten auszugehen ist: Vaihinger (1997: 21) spricht etwa davon, dass »die quasi-wirkliche, nachgebildete Wirklichkeit der Virtualität gegenüber der traditionell als gegebenen Wirklichkeit verstandene Wirklichkeit an Wirklichkeit gleichkommen soll, kurz: Virtualität nicht weniger wirklich sein soll als die wirkliche Wirklichkeit selbst.« Eine ähnliche Stoßrichtung verfolgt auch Kiefer (1991: 176–177), dessen oben angesprochene Interpretation des Virtuellen als ›Realisation einer universellen Turing-Maschine‹ ebenfalls einfordert, dass das Subjekt mit virtuellen Objekten »genau so umgehen kann wie mit realen Objekten«.

Diesen Vorstellungen entgegen zu halten ist, dass das Virtuelle »über die Eigenschaften der Simulation hinaus« (Esposito 1998: 270) geht und »nicht mehr auf die Unterscheidung von Zeichen und Referent« (ebd.) zu beziehen ist. Auch wenn Esposito hier die epistemische/atmosphärische Domäne des Virtuellen adressiert, ist diese Feststellung auch für die maschinellen Aspekte des Virtuellen relevant. So stellt bereits VR-Pionier Sutherland fest, dass ein grundlegender Vorteil des Virtuellen nicht nur die Auflösung physikalischer Limitierungen sei (»There is no reason why the objects displayed by a computer have to follow the ordinary rules of physical reality with which we are familiar.« (Sutherland 1966: 508)), sondern auch die Möglichkeit der Darstellung von Konzepten bietet, die keinerlei Korrelat in der physikalischen Welt besitzen (»Concepts which never before had any visual representation can be shown [...]« (Ebd.)) – und daher mangels referenzierbaren Urbilds durch ihre selbstreferenzielle Zeichenfunktion eine virtuelle Realität prägen »für wel-

che [...] die Frage der realen Realität ganz und gar gleichgültig ist.« (Esposito 1998: 270)

Sutherlands Ideen aus den 1960-er Jahren stehen in einem harten Gegensatz von Kiefers Vorstellungen, die in den 1990-er Jahren auch vor dem Hintergrund der Diskussionen um den *Cyberspace* gelesen werden müssen, in denen eine Implementierung einer ›totalen‹ virtuellen Realität verhandelt wurde (vgl. Kapitel 2.1). Diese Opposition lässt sich zunächst dialektisch auflösen, wenn die Forderung, dass die »Virtualität nicht weniger wirklich sein *soll* als die wirkliche Wirklichkeit selbst« (Vaihinger 1997: 21) nicht als kopiertes Faksimile verstanden wird, sondern, im Geiste Sutherlands, der schreibt, dass ein im Virtuellen »dargestellter [...] Stuhl [...] zum Sitzen geeignet« (Sutherland 2007: 32) sein müsste, eher als Plausibilität gelesen wird. Denn: Wahrgenommene Realität konstituiert sich nicht durch eine Kopie der ›ontologischen‹ respektive der ›prosaischen‹ (vgl. DKV, DÖH: 168) Wirklichkeit, sondern, wie Bolter/Grusin (2002: 53) ausführen, durch eine unmittelbare und daher ›authentische‹ emotionale Reaktion der Rezipient:innen.¹⁶ Diese Reaktion ist, so Bolter/Grusin (ebd.: 30–31) weiter, kein Ausdruck von Naivität, sondern eine bewusste ›suspension of disbelief‹ (vgl. Coleridge 1847: 1), die das Dargestellte in seiner Wahrhaftigkeit bestärkt.

Diese ›Wahrhaftigkeit‹, die Ryan (2015: 91) im Englischen mit dem Begriff der »verisimilitude« fasst, findet sich bereits im romantischen Denken wieder – so notiert etwa Novalis in den *Blüthenstaub-Fragmenten*:

Wenn wir von der Außenwelt sprechen, wenn wir wirkliche Gegenstände schildern, so verfahren wir wie das Genie. So ist also das Genie das Vermögen von eingebildeten Gegenständen wie von wirklichen zu handeln, und sie auch, wie diese, zu behandeln. (Novalis 1901b: 5)

Als konstitutive Vorbedingung für die Verhandlung der Ästhetik des Virtuellen als Abbild der prosaischen Wirklichkeit kann die Vorstellung eines grundlegenden Dualismus von Realität und Virtualität gelten. Während die ›modernen‹ Lesarten das Virtuelle als vollständige Alternative zur ›wirklichen Wirklichkeit‹ begreifen, in der das Subjekt vollständig eintauchen soll, sich so selbst virtualisiert (vgl. Ryan 2015: 22) und die *Virtual Reality* damit die tat-

16 Vgl. dazu auch die bereits diskutierte Passage in Kants *Critik der Urtheilskraft*, die den privilegierte Position der Dichtkunst zur Artikulation einer ästhetischen Idee an der Unmittelbarkeit des Mediums festmacht (vgl. Barck 1993: 63; Kant 1797: 328).

sächliche Wirklichkeit vollständig substituiert, findet sich im romantischen Denken eine Vorstellung wieder, die diese Konstitution ablehnt – und den dafür notwendigen Wahrnehmungsmodus der Rezipient:innen mitunter als Symptom des Wahnsinns einordnet. Wie in Kapitel 4.5 und 6 gezeigt werden wird, zeichnet sich die Poetik der Romantik dagegen durch das ›Prinzip der Duplizität‹ aus, in dem Realität und Virtualität als parallele Wirklichkeitskonstruktionen zu lesen sind, die sich einander bedingen, interferieren und potenzieren. Das Virtuelle in dieser Vorstellung ist demnach kein Kontinuum, wie es etwa Ryan (2015: 19) vermutet, wenn sie von einer ›Achse des Virtuellen‹ spricht, deren Extrema durch die Domänen Maschine/Simulacrum – Atmosphäre/Potential abgesteckt werden und auf deren Skala die jeweilige Lesart des Virtuellen singulär zu verorten ist. Vielmehr umfasst das Virtuelle, romantisch gelesen, multiple Bedeutungskonstellationen, ist also Atmosphäre und Maschine simultan, was eine Untersuchungsperspektive erfordert, die dieser Konstitution Rechnung trägt.

In dieser Fluchtrichtung scheinen Novalis' ›eingebildete Gegenstände‹ (vgl. Novalis 1901b: 5) im Übrigen nur auf den ersten Blick an eine ›modern-maschinelle‹ Ästhetik des Virtuellen heranzureichen, die Vaihinger (1997: 21) folgendermaßen umreißt: »Virtualität besteht aus Bildern, aber in einer Art, die den Schein des Bildseins verneint, nämlich so, daß der Betrachter meinen soll, es seien nicht nur die Bilder, sondern die Dinge selbst, die die Bilder meinen.« Um diesen Effekt zu erreichen, ist das Medium selbst transparent zu machen (vgl. Kiefer 1991: 186), was in der ›modernen‹ Denktradition durch ein naturalistisches Faksimile der prosaischen Realität vorgenommen wird. Gleichwohl ist festzuhalten, dass sich in Hoffmanns Poetik eine alternative Bildästhetik findet, die, um an dieser Stelle einen pointierten designästhetischen Begriff zu verwenden, in einer Fluchtlinie zum *Skeuomorphismus* gelesen werden kann; mithin ein bildsprachliches ›Idiom‹ (vgl. Sherman/Craig 2003: 55) das sich durch die Rekontextualisierung von etablierten Zeichen auszeichnet, die in ihrer neuen Anwendung jedoch die Verbindung zum ursprünglichen Referent gelöst haben (vgl. dazu etwa Basalla 1999: 107).

Trotz dieser (design-)ästhetischen Unterschiede ist zu betonen, dass auch um 1800 die Transparenz des Mediums verhandelt wird, wie sich bereits mit Blick auf Kant (1797: 328) gezeigt hat (vgl. dazu auch Krämer 2006: 75). Allerdings findet sich diese Transparenz nicht nur in der Kaschierung des Mediums, sondern auch in dessen metafikcionalen Inszenierung wieder: Die romantische Vorstellung der ›Potenzierung‹ (vgl. dazu Novalis 1901b: 526–527) leitet mithin auf das ›post-moderne‹ Dispositiv der ›hypermediacy‹ (vgl. Bol-

ter/Grusin 2002: 5) über, das durch Multiplikation und *nicht* durch Kaschierung des Mediums dessen Medialität auslöscht (vgl. dazu auch Eco 1986: 43) – ein Befund, der in Kapitel V verhandelt wird.

1.2 Thesen: Zum Vorgehen/zur Argumentation

Um an dieser Stelle einen groben Überblick über die Ausgangsbedingungen und die zentralen Thesen der vorliegenden Arbeit zu geben, wird nachfolgend die anvisierte Argumentation schlaglichtartig ausgeführt.

Wie bereits festgestellt, ist das Virtuelle an ein Medium gebunden – ein Phänomen, das als durchaus problematisch für die Untersuchung einer genuinen Ästhetik des Virtuellen zu werten ist. Dass bisweilen der *Eigensinn* der Medientechnik die Charakteristika des Virtuellen überlagert oder kaschiert, zeigt sich etwa in der noch vorzunehmenden Differenzierung von Virtual Reality (VR) und dem Virtuellen – zwei mediale Erscheinungsformen, die mitunter fälschlicherweise synonym gebraucht werden. Vor diesem Hintergrund ist einmal mehr der Text als Untersuchungsgegenstand zu privilegieren, da anzunehmen ist, dass diese Medientechnik – die laut Kant (1797: 328) ›direkt mit dem Verstand spricht‹ – den geringsten Einfluss auf die Ästhetik des Virtuellen ausübt, insofern als dass der *Eigensinn* des textlichen Virtuellen nur zu einem geringen Maße in der Medientechnik selbst, sondern vielmehr in den subjektiven Konkretisationen – also der *Eigensinnigkeit* – der Rezipient:innen (vgl. Ingarden 1994: 43) in Erscheinung tritt. Diese Besonderheit des Textes konstituiert sich, um mit Kittler (1995: 147) zu sprechen, im ›Imaginären‹ (vgl. dazu auch Ströhl 2014: 208), ein Befund, der eine Verhandlung des Virtuellen vor der Folie des Imaginären erfordert (vgl. Kapitel 5).

In dieser Fluchtlinie, die eine Differenzierung von Virtual Reality und dem Virtuellen nahelegt, ist ein zentraler Aspekt bereits zu Beginn der vorliegenden Arbeit herauszustellen: VR ist *nicht* mit dem Virtuellen deckungsgleich, vielmehr ist VR als *eine* spezifische Implementierung des Virtuellen zu deuten (vgl. dazu Sherman/Craig 2003: 5). Nachdem, wie bereits mit Verweis auf Lévy (1998: 47) festgestellt, auch Texte als ›virtuelle Objekte‹ aufzufassen sind, stellt die Medientechnik VR keineswegs ein exklusives Medium für das Virtuelle dar, sondern reiht sich in eine Genealogie von ›alten‹ wie ›neuen‹ Medientechniken ein (vgl. Sherman/Craig 2003: 6), die eine technologische Rea-

lisierung des Virtuellen anstreben.¹⁷ Der *Eigensinn* der VR strebt gegenwärtig zu einer ästhetischen Darstellung, die sich unter dem Normativ des Naturalismus subsumieren lässt: Antizipiertes Ziel der VR ist, wie sich ansatzweise in der im Folgenden zitierten ›Gründungsakte‹ der Technikästhetik von 1966 feststellen lässt, eine Realität, die sich in keiner Wahrnehmungsmodalität von der physikalischen Wirklichkeit unterscheidet. So schreibt Ivan Sutherland in *The Ultimate Display* zum ›virtuellen‹ Raum: »A chair displayed in such a room would be good enough to sit in. Handcuffs displayed in such a room would be confining, and a bullet displayed in such a room would be fatal.« (Sutherland 1966: 508) Während sich Sutherlands Ausführungen noch auf die ›Plausibilität‹ respektive auf die ›verisimilitude‹ der Funktionen konzentrieren, wird diese Vorstellung von VR, wie bereits mit Blick auf die Transparenz des Mediums grob skizziert, in den 1990-er Jahren deutlich zugespitzt und auch als (bild-)ästhetisches Prinzip gedeutet. Auch neuere Publikationen deuten das spezifische ›Idiom‹ (Sherman/Craig 2003: 55) der Virtual Reality als naturalistische Ästhetik, um ein »Simulationsmodell der Welt« (Dörner et al. 2013: 6) entstehen zu lassen. Der *Eigensinn* der VR scheint daher eine Ästhetik zu privilegieren, die sich an der Maßgabe einer möglichst getreuen (visuellen) Reproduktion der prosaischen Realität orientiert. Wie Esposito (1998: 270) betont, besteht jedoch eine fundamentale Differenz zwischen Simulation und Virtualität: Während die Simulation eine möglichst genaue Replikation der physikalischen Realität bezweckt, ist die Virtualität außerhalb der binären Realitätskonstruktion zu sehen, denn sie »verfolgt eine viel reichhaltigere Absicht« (ebd.), in der »die Frage der realen Realität ganz und gar gleichgültig ist.« (Ebd.) Festzuhalten ist, dass Virtual Reality mit dem Maßstab einer Simulation gemessen wird, mithin ein Anspruch, der weder technisch realisierbar noch ästhetisch erstrebenswert erscheint (vgl. Baudrillard 1994: 3; vgl. dazu auch Lévy 1998: 16). Als ›neues Medium‹ (vgl. Sherman/Craig 2003: 6) ist VR vielmehr an seinen Möglichkeiten zu messen (vgl. Schnell 2000: 282), denn bereits Sutherland stellt in den 1960-er Jahren fest, dass es »keinen Grund [gebe], warum von einem Computer dargestellte [...] Objekte den gewöhnli-

17 Nachdem diese Differenzierung den zentralen Aspekten dieser Arbeit zuzurechnen ist, kommt, wenn diese spezifische technische Implementierung des Virtuellen adressiert wird, ausschließlich die englische Bezeichnung (›Virtual Reality‹) beziehungsweise die Abkürzung ›VR‹ zur Anwendung.

chen und uns vertrauten Regeln der physikalischen Realität folgen müssten.« (Sutherland 2007: 32)

Die Frage nach der Sinnhaftigkeit einer mimetisch-naturalistischen Reproduktion der prosaischen Wirklichkeit in einem Kunstwerk ist ein Diskurs, der auch um 1800 geführt und von den romantischen Künstler:innen und Autor:innen mit einer spezifischen, mithin ›manieristischen‹ Ästhetik beantwortet wurde (vgl. Kapitel 6.6). So stellt Jean Paul fest, dass »der Grundsatz, die Natur treu zu kopieren [sic!], kaum einen Sinn [habe]. Da es nämlich unmöglich ist, ihre Individualität durch irgend ein Nachbild zu erschöpfen; da folglich das letztere allezeit zwischen Zügen, die es wegzulassen, und solchen, die es aufzunehmen hat, auswählen muß« (Jean Paul 1804: 10–11). Dieser Befund verdeutlicht einmal mehr, dass die Begriffe ›Virtual Reality‹ und ›das Virtuelle‹ keineswegs synonym zu verwenden sind; obgleich eine gemeinsame Schnittmenge erhalten bleibt: So konstituiert sich die Realität der VR, wie sich mit Verweis auf Sutherlands ›ultimatives Display‹ zeigen lässt, als dezidiert visueller Stimulus am Bildschirm – selbst das tödliche Geschoss, das Sutherland in seinem Gedankenexperiment in Stellung bringt, bleibt ein optisches Phänomen, das »displayed« (Sutherland 1966: 508), mithin ›zur Darstellung gebracht‹ wird. Analog dazu sind die in Kapitel 1.1 herausgearbeiteten visuellen Komponenten des Virtuellen zu lesen, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit unter dem Maschinenbegriff subsumiert werden.

Trotz der Potentialität des Textes als ›virtuelles Objekt‹ (vgl. Lévy 1998: 47) strebt das Virtuelle paradoxerweise zu einer bildhaften Medialität respektive zu einem visuellen Wahrnehmungsmodus. Dieser vermeintliche Widerspruch von textlichen und bildhaften Modalitäten lässt sich bereits bei Hoffmanns Poetik mit seiner »Vorgängigkeit des Visuellen« (Kremer 2003: 177) nachweisen: Durch eine Beschreibungstechnik, die nicht nur die atmosphärischen Aspekte, sondern insbesondere auch die maschinell-bildhaften Komponenten des Virtuellen einbezieht, schafft Hoffmann mit dem *serapiontischen Prinzip* (vgl. 6.2), beziehungsweise mit der ›Manier Callot's‹ (vgl. 3.3) eine Poetik, die den Dualismus des Virtuellen vollständig *abbilden* kann. Die Funktionsweise dieser Bildästhetik in Hoffmanns Poetik unterscheidet sich jedoch diametral von der Simulationsästhetik der VR: Während die Simulation innerhalb des »semiotischen Paradigmas« (Esposito 1998: 270) verweilt, mithin eine isomorphe 1:1-Verknüpfung von Zeichen und Referent anstrebt, löst die romantische Poetik diesen starren Konnex zu Gunsten eines ›Universalkunstwerks‹ auf, in dem die ›Zeichen transzendiert‹ (vgl. Montandon 1979: 12) werden und das nicht auf eine singuläre exegetische Entschlüsselung, sondern vielmehr

auf seine ästhetische Wirkung hin optimiert ist (vgl. dazu auch Kremer 2003: 107). Dieser fluide Zustand funktioniert, indem Hoffmann den Text als ›Partitur‹ begreift, die von den Leser:innen qua Imagination bildlich aktualisiert und interpretiert werden soll: Wie bereits im Kontext der Hell-Dunkel-Malerei des ›Chiaroscuro‹ in den *Nachtstücken* angedeutet und weiter unten in Kapitel V herausgearbeitet, zeichnet sich Hoffmanns Poetik durch eine Beschreibungstechnik aus, die die für diesen imaginativen Prozess unerlässlichen Unbestimmtheitsstellen affirmativ inszeniert.

Die dafür notwendige Imagination ist – zumindest in romantischer Deutung – stets als Modus der Wahrnehmung zu lesen, da die Einbildungskraft auch als Introspektive, als ›Blick nach innen‹ (vgl. Jean Paul 1804: 31), beziehungsweise in platonischer Lesart, als »Sehen mit den Augen der Seele« (Perpeet 1988: 21) gelesen werden kann. Spätestens Descartes hat mit dem *Genius malignus* (vgl. Descartes 1882: 22–26) gezeigt,¹⁸ dass Wahrnehmung stets als subjektiv konstruiertes, nicht objektivierbares (vgl. Dörner et al. 2013: 5) Phänomen zu lesen ist, mithin ein zentraler, bei der Lektüre stets zu reflektierender Befund für das Verständnis von Hoffmanns Poetik. Neben dieser Introspektive skizziert Hoffmann auch einen Wahrnehmungsmodus, der durch suggestiven Blick die prosaische Wirklichkeit ›augmentiert‹: Wie in Kapitel 6.1 ausgeführt werden wird, konturiert dieser ›wunderbare‹ Rezeptionsmodus einen dezidiert semiotischen Vorgang, der zwischen Perzeption, Imagination und Mnemotechnik verortet ist. Die rezipierten Bilder werden zu ›wunderbaren‹ Erinnerungen, die nur »zugeflogne Abblätterungen von der wirklichen Welt« (Jean Paul 1804: 31) darstellen, mithin zeichenhafte »Schattenbilder« (DKV, SB2: 13) respektive »Miniaturgemälde einer Vorstellung« (Reil 1803: 55), die – wiederum mittels suggestiven, nach innen gerichteten Blicken – »zu lebendiger Imagination gebracht werden müssen.« (Kremer 2003: 177) Diese »Hieroglyphen-Schrift« (DKV, DJG: 131) der Natur (vgl. Jean Paul 1804: 32), die sich in den metaphorischen ›Schattenbildern‹ finden lässt, transformiert eine ehemals naturalistische Erinnerung in ein abstraktes Zeichen, während

18 Vgl. dazu auch die berühmte (vgl. Schneider 2015a: 327) ›Kant-Krise‹ Heinrich von Kleists, die er in einem Brief an Wilhelmine von Zenge folgendermaßen ausformuliert: »Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urtheilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, sind grün – und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzuthut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört. So ist es mit dem Verstande.« (Kleist 1884: 165)

die suggestive Introspektive die starre Relation von Referens und Referent zu Gunsten von multiplen Bedeutungskonstellationen ablöst. Das romantische Imaginationskonzept ist daher als semiotischer Vorgang zu fassen, in der die introspektive Wahrnehmung als »Symbolisierung des Imaginären« (Caduff 2003: 153) zu lesen ist. Daraus ergibt sich eine »manieristisch-mimetische« Darstellungstechnik, die mittels eines abstrahierten, jedoch in seiner Gestalt zutiefst prosaischem Zeichenschatz eine fantastische Realität konstruiert.¹⁹ Gewissermaßen lassen sich auch Hoffmanns Texte als »Schattenbilder« lesen, deren als »Chiaroscuro« inszenierte »Unbestimmtheitsstellen« (Ingarden 1994: 43) als Affordanz an die Imagination der Leser:innen gerichtet sind. In dieser Fluchtlinie kann Descartes' *Genius malignus* auch konstruktivistisch gelesen werden: Der »Mechanismus« von Hoffmanns »Texten als Partitur« funktioniert, indem das Phänomen, dass bei jedem Lektürevorgang ein differentes bildhaftes Kunstwerk entsteht, als integraler Teil des poetischen Prinzips interpretiert wird. Dieses Erzählverfahren, das auf die Trennung von Zeichen und Referent abzielt – und so die Ästhetik einer »manieristische Mimesis« konturiert (vgl. Kapitel 6.6) – findet ihr Adäquat in der Unterscheidung zwischen Virtualität und Simulation: Während die Simulation eine 1:1-Relation von Zeichen und Referent unterstellt, in der das dargestellte Zeichen und das Bezeichnete soweit deckungsgleich sind, dass eine simulierte (»displayed«) Kugel tödlich wäre (vgl. Sutherland 1966: 508), offenbart das Virtuelle deutlich reichhaltigere Bedeutungskonstruktionen, »für welche, die Frage der realen Realität ganz und gar gleichgültig ist.« (Esposito 1998: 270) Wie in Kapitel 8 und 12.2 ausgeführt wird, konzeptualisiert Hoffmann diese multiplen Bedeutungs- und Reflexionsebenen in seinen Texten auch mit Allegorien, die er aus der Optik entlehnt. Mithin sind diese maschinellen Artefakte – exemplarisch sind etwa Spiegel und »Krystall« zu nennen – als Mise en abyme aufzufassen, als Metafiktionen, mit denen der Text selbst Hinweise zu seiner Interpretation anbietet (vgl. Kapitel 10.2). Vor dem Hintergrund dieses Befunds fordert die adäquate Entschlüsselung der im Text angelegten Allegorien und die Synthese individueller imaginärer Bildwelten aus den abstrakten Schattenbildern einen spezifischen Leser:innentypus ein, denn die Allegorien »funktionieren semiotisch so kompliziert, daß sie nicht einfach auf den Gebildeten rechnen wollen, son-

19 Adorno (1998: 36) merkt dazu etwa an, dass die »[p]hantastische Kunst, die romantische wie Züge davon in Manierismus und Barock ein Nichtseiendes als seiend vor[stellen]. [...] Der Effekt ist die Präsentation eines Nichtempirischen, als wäre es empirisch.«

dern selbst an der Ausbildung eines erwünschten, d. h. kompetenten Lesers mitarbeiten.« (Kremer 2003: 106) Die Kompetenz der ›idealtypischen‹ romantischen Leser:in erschöpft sich nicht nur in der Fähigkeit zur Hermeneutik und ›konkretisierenden‹ (vgl. Ingarden 1994: 43) Re-Synthese der textlichen Affordanzen, sondern, wie sich besonders prononciert in Hoffmanns Poetik zeigt, in einer ›besonnenen‹ Suspension of Disbelief (vgl. Coleridge 1847: 1), die unter Anerkennung der Duplizität (vgl. DKV, SB2: 68) der Realitätssysteme eine Balance zwischen involvierter Immersion und distanzierter Reflexion findet (vgl. dazu etwa AMZ, BEETHOVEN I: Spalten 633–634). Vor dem Hintergrund der Immersion als zentrales Normativ des Virtuellen (vgl. Ryan 2015: 61) respektive der Virtual Reality (vgl. Sherman/Craig 2003: 7–10) ist der von Hoffmann vorgezeichnete Rezeptionsmodus als Blaupause für eine Medienästhetik zu interpretieren, die das Virtuelle von der Forderung nach einer ›totalen‹ Immersion (vgl. DKV, K1: 73) emanzipiert und so das von Ryan (2015: 19) vermutete Kontinuum des Virtuellen zu einer Wirklichkeitskonstruktion ausweitet, die sich durch eine simultane Verortung des Subjekts sowohl in der prosaischen als auch in der virtuellen Realität auszeichnet.

Während Hoffmann seine Autorenrolle durch verschiedene Verfremdungen und Erzählexperimente verschleiert oder zumindest moduliert (vgl. Kapitel 4.6) gesteht er dem »Leser wieder seinen Platz« (Barthes 2015: 58) zu, indem er den Rezipient:innen durch seine Poetik der individuellen Konkretisationen ein gehobenes Maß an gestalterischem ›Spielraum‹ einräumt. Diese Konstitution ist in einer Kontinuität mit einem Phänomen des Virtuellen zu lesen, das Sherman/Craig (2003: 50) mit den Begriffen ›authorship‹ respektive ›creatorship‹ konzeptualisieren. Durch die Desynchronisation von Künstler:innen- und Rezipient:innenperspektive im Virtuellen, die die »Wahrnehmungswelt des Beobachters [...] vom Koordinatenraum der Repräsentation« (Esposito 1998: 271) trennt, kommt den Rezipient:innen des Virtuellen die Rolle der ›creators‹ zu, die selbst für die Produktion ihrer subjektiven Erfahrungen in der ›virtuellen Welt‹ (vgl. Sherman/Craig 2003: 6–7) verantwortlich sind. Analog zum ›creator‹ formiert die ›kompetente Leser:in‹ bei Hoffmann einen Rezipient:innentypus, der nicht mehr mit dem Analyseraster einer reinen Rezeptionsästhetik zu fassen ist – vielmehr kommt, wie in Kapitel 2.3 ausgeführt wird, ein Hybrid aus Rezeptions- und Produktionsästhetik zu Einsatz, um Hoffmanns Poetik zu untersuchen. In letzter Konsequenz wirkt die neue Rolle der Rezipient:innen zurück auf den *Eigensinn* des Mediums, der nun an die subjektiven Charakteristika, die individuelle Imaginationskraft und nicht zuletzt an die ›Kompetenz‹, mithin also an die *Eigensinnigkeit* der Nutzer:in-

nen gekoppelt wird. Durch diese Rückwirkung formiert sich, medientheoretisch gesprochen, ein ›Feedback-Kanal‹ (vgl. Enzensberger 2002: 256), ein System reziproker Beeinflussung, das letztendlich ein *interaktives* Medium konstituiert (vgl. dazu Quiring/Schweiger 2006: 9–10). Text, so stellen auch Sherman/Craig (2003: 23) fest, kann daher – analog zu Virtual Reality – interaktives Potential entfalten, was einmal mehr auf medienästhetische Parallelen zwischen dem Virtuellen als Archetyp eines interaktiven Mediums (vgl. dazu Ryan 2015: 160; Sherman/Craig 2003: 10–12) und dem Text hindeutet; oder wie es Esposito (1998: 291) formuliert: »Der Punkt, auf den es hier ankommt, ist, [...] die Abhängigkeit der Beobachtung vom Beobachter, und das führt uns erneut auf die Frage nach der Interaktivität als Grundeigenschaft des ganzen Bereiches des Virtuellen zurück.« Dieser Befund ist in einer Kontinuität mit dem romantischen Topos der Subjektivierung zu lesen, der im Kontext von Hoffmanns Poetik als »medientheoretische« (Kremer 2012b: 151) Operation zu interpretieren ist, mit der Hoffmann den Standpunkt des Autors vom Standpunkt der Rezipient:innen desynchronisiert. Besonders plastisch äußert sich dieser Befund vor dem Hintergrund der »Vorgängigkeit des Visuellen« (Kremer 2003: 177) in der maschinell-optischen Domäne des Virtuellen, deren Verwandtschaft mit der zentralperspektivischen Darstellung offensichtlich ist.²⁰ Die Zentralperspektive ermöglicht, »einen einheitlichen und unabhängigen fiktionalen Raum zu erzeugen – also die Wahrnehmungswelt des Beobachters deutlich vom Koordinatenraum der Repräsentation zu trennen.« (Esposito 1998: 271) Diese Privilegierung der einzelnen Beobachter:in legt eine besondere Betonung des individuellen Rezeptionsmomentes nahe und fordert einmal mehr ein erhebliches Maß an *Interaktivität* vom Medium ein. Durch Hoffmanns Poetik, die den subjektiven Wahrnehmungsprozess in seiner ›Konstruiertheit‹ nicht nur anerkennt, sondern als konstitutives Moment begreift, ist die Perzeption des Virtuellen demnach für jedes Subjekt unterschiedlich und stets an den Rahmen des individuellen Rezeptionsprozesses gebunden.

20 Die vermeintliche Nachbildung des menschlichen Sehens, die sich in der Zentralperspektive wiederfindet, stellt dabei nur einen von vielen – noch zu ermittelnden – Parameter dar, die eine Ästhetik des ›Virtuellen‹ präformatieren. Diese Diskussion wird in Kapitel V adressiert.

1.3 Desiderat und Forschungslücke

Um diese Argumentation auszuführen, sondiert die vorliegende Arbeit Hoffmanns Œuvre in zwei Stoßrichtungen: So sollen, wie bereits dargelegt, die medientechnischen Komponenten des ›Virtuellen‹ vor der Folie der ›Maschine‹ verhandelt werden, während die medienästhetischen und epistemischen Aspekte²¹ unter dem Begriff der ›Atmosphäre‹ untersucht werden. Dabei offenbaren diese beiden Stoßrichtungen den grundsätzlichen Dualismus, der dem ›Virtuellen‹ doppelbödig eingeschrieben ist.

Analog zu der in Abb. 2 (Seite 31) skizzierten Doppelbedeutung der Maschine sowohl als optisches System (vgl. ebd.: 287) als auch als ›Symbolmaschine‹ (vgl. dazu einmal mehr Kiefer 1991: 180) findet sich auch in Hoffmanns Poetik eine duale Konfiguration der Maschine wieder: Einerseits inkorporiert Hoffmann in sein Prosawerk medientechnische Apparate (wie etwa Camera obscura, Spiegel, ›Krystalle‹), die nicht nur in einer technischen, sondern auch ästhetischen Kontinuität zum Virtuellen zu lesen sind. Andererseits zeigt sich, dass Hoffmann nicht nur Motivkomplexe wie den Menschen als Maschine bearbeitet (vgl. Kapitel 9), sondern, dass auch der Text selbst mitunter als spezieller Maschinentypus zu deuten ist (vgl. Kapitel 10.2).²²

Die epistemische Domäne des Virtuellen wird unter dem Vorzeichen der Atmosphäre untersucht. Korrespondierend mit der Konstitution der Maschine ist auch in der Atmosphäre eine zweifache Bedeutungskonstruktion zu identifizieren, die einerseits in (spät-)scholastischer Tradition als Potentialität (vgl. etwa Aristoteles 2008: 3; Leibniz 1879: 53) und andererseits als singuläre, individuelle Konkretisation (vgl. Ingarden 1994: 43) des Textes als vir-

21 ›Epistemisch‹ referenziert hier eine Semantik, wie sie etwa Foucault in *Die Ordnung der Dinge* ausbuchstabiert: Mit ›Epistem‹ wird eine »Zugehörigkeit zu einer universalen Berechnung und einer Suche nach dem Elementaren in einem künstlichen System [aufgerufen], das dadurch die Natur von ihren ursprünglichen Elementen bis hin zur Gleichzeitigkeit all ihrer möglichen Kombinationen erscheinen lassen kann.« (Foucault 1974: 97) So ruft die epistemische Domäne eine Verhandlung der ›Zeichenhaftigkeit‹ des Virtuellen auf, die in den Kapiteln V und VI näher untersucht wird.

22 Das Verb ›inkorporieren‹ wird hier also bewusst verwendet, um das Phänomen hervorzuheben, dass in Hoffmanns Poetik die Maschinen nicht nur motivisch innerdiegetisch Verwendung finden, sondern auch Hoffmanns Texte selbst – mithin also der zugrunde liegende ›Korpus‹ dieser Arbeit – als besondere Form einer Maschine zu deuten sind.

tuelles Objekt (vgl. Lévy 1998: 47) gelesen werden kann. Auch hier findet sich diese duale Konstitution in Hoffmanns Poetik wieder: So zeigt sich, wie etwa eine anonyme zeitgenössische Rezension offenbart, dass im Begriff der Atmosphäre eine Konzeptualisierung für Hoffmanns kontrastive Poetik des ›Chiaroscuro‹ angelegt ist (vgl. Anonym 1817: 597). Die Atmosphäre ist daher auch als Umschreibung des ›Prinzips der Duplizität‹ einzuordnen, mithin ein Aspekt von Hoffmanns Poetik, der die bereits angesprochene ›romantische Lesart‹ des Virtuellen in seiner parallelen Konfiguration unterfüttert: Während die ›modernen‹ Interpretationen den Gegensatz von Realität und Virtualität durch eine vollkommene Substituierung des Realen im Virtuellen vornehmen (vgl. dazu Esposito 1998: 270; Lévy 1998: 16; Ryan 2015: 26), skizziert Hoffmann eine ›dichterische Atmosphäre‹, die als »zwei Seiten einer Kugel« (Anonym 1817: 597) beide Wirklichkeitsdimensionen in einer Poetik vereint.

Zur ›dichterischen Atmosphäre‹ macht sich auch Novalis in den *Blüthenstaub-Fragmenten* Gedanken. So notiert er:

Nichts ist poetischer, als Erinnerung und Ahndung, oder Vorstellung der Zukunft. Die gewöhnliche Gegenwart verknüpft beyde durch Beschränkung, es entsteht Continuität durch Erstarrung, Crystallisation. Es giebt aber eine geistige Gegenwart, die beyde durch Auflösung identificirt, und diese Mischung ist das Element, die Atmosphäre des Dichters. (Novalis 1901a: 33)

Atmosphäre entsteht demnach durch die Sublimierung der ›crystallisierten‹ Gegenwart, indem antipodische Motive – etwa Vergangenheit und Zukunft bei Novalis oder Licht und Schatten bei Hoffmann – zu einem poetischen Prinzip zusammengeführt werden. Die hier gewählte Metaphorik lässt sich jedoch weiter auffächern: Wie bereits im Zusammenhang mit der maschinellen Stoßrichtung des Virtuellen angedeutet, integriert Hoffmann in sein Prosawerk den ›Krystall‹ als allegorisches Motiv und Mise en abyme für ein Erzählverfahren, das sich durch multiple und erratisch anmutende Brechungen, (Selbst-)Reflexionen, Potenzierungen und Aberrationen auszeichnet (vgl. Kapitel 8.4). Dass dieses mediale ›Interface‹ zu einer Atmosphäre sublimiert wird, adressiert einmal mehr, dass Hoffmann in seinem Werk eine Poetik der ›Hy-

permedialität« verfolgt, indem die Transparenz des Mediums – wie hier der »Krystall« – *durch* seine Inszenierung konstruiert wird.

Die vorliegende Arbeit verfolgt mithin zwei grundsätzliche Ziele:

1. Untersucht wird das Verhältnis von Literatur und Virtualität anhand von ausgewählten Texten Hoffmanns, um nachzuweisen, dass sich bedeutende Parallelen zwischen den poetischen Prinzipien Hoffmanns und dem Virtuellen herausarbeiten lassen. In dieser Fluchtlinie soll eine Medienästhetik des Virtuellen abgeleitet werden, die – ähnlich wie Hoffmanns Erzählverfahren – als Hybrid zwischen Maschinenästhetik und Bildpoetik angelegt ist.
2. Vor dem Hintergrund dieser Medienästhetik soll der Nachweis erbracht werden, dass Hoffmanns Poetik eine von Virtual Reality differente Implementierung des Virtuellen darstellt, die sich im Unterschied zu VR nicht dem visuellen respektive ästhetischen Paradigma der Simulation unterordnet, sondern die Transparenz des Mediums durch eine hypermediale Inszenierung und eine »manieristische Mimesis« realisiert. Pointiert formuliert findet sich in Hoffmanns Poetik eine »erfolgreiche« Realisierung des Virtuellen wieder, die die Problematiken der VR überwunden hat.

2 Zur Methodik

2.1 Remediation als Medienästhetik

Mit Blick auf die ausgeführten Zielsetzungen ist daher festzuhalten, dass die vorliegende Arbeit keine »Medienphilologie« (Gaderer 2017: 25) oder »Virtuelle Philologie« (Lechtermann/Stock 2019: o.S.) unternimmt: Weder soll der Nachweis einer Literarizität des Virtuellen respektive der Virtual Reality erbracht werden, noch die Inkorporation »virtueller« Motive oder Ästhetiken in die Literatur untersucht werden. Vielmehr wird gewissermaßen eine Perspektive der »Remediation« (vgl. Bolter/Grusin 2002: 55) aufgezeigt, mit der übergreifenden Hypothese, dass die Literatur um 1800 das Virtuelle nicht nur konzeptionell vorgezeichnet, sondern vielmehr eine produktive Realisation/Implementierung des Virtuellen unternommen hat, *die nicht Virtual Reality ist*.

Die Theorie der »Remediation« wurde insbesondere durch die Arbeit *Remediation – Understanding New Media* von Jay D. Bolter und Richard Grusin geprägt. Grob zusammengefasst lässt sich die Remediation zunächst medientheoretisch auch als »Ästhetik der Disruption« begreifen: Jede neu geschaffene Medientechnologie zitiert Elemente der etablierten Technologie, indem diese mit den Ausdrucksformen neu interpretiert wird (vgl. ebd.: 45). Gleichzeitig inkorporiert das »alte« Medium Komponenten der neuen Medientechnologie in ihr bestehendes System, interpretiert diese mit etablierten semiotischen Paradigmen und behält so seine Relevanz, indem es sich selbst erneuert (vgl. ebd.: 55). Als griffiges Beispiel verwenden Bolter/Grusin (ebd.: 4–5) etwa das World Wide Web, das an der Schwelle zum 21. Jahrhundert in Konkurrenz zum linearen Fernsehen tritt. Während zusehends lineare Filme im Netz re-

zipiert werden, »remediatisiert« das TV zwar nur bedingt die Interaktivität des WWW, jedoch durchaus seine Ästhetik.²³

Die »wichtige[n] Resonanzen zwischen dem elektronischen Hypertext und früheren Genres«, die Bolter (2015: 326) in der fragmentarischen Textgestalt in Hoffmanns *Kater Murr* ausmacht, sind dabei streng genommen kein Effekt einer Remediation, da Hoffmann in seinem Märchen eine zentrale Ästhetik – Bolter/Grusin (2002: 45) sprechen von einer »property« – des Digitalen *vorweg* nimmt. Nachdem sich das Phänomen der Remediation jedoch nur durch die Verhandlung von einem etablierten und einem neuen Medium konstituiert (vgl. ebd.: 59), ist im Fall von *Kater Murr* eher von einer »Antizipation« (vgl. Bolter 2015: 326) zu sprechen.

Bolter und Grusin beschränken sich in ihrer Theorie der Remediation jedoch nicht darauf, den Befund der wechselseitigen Beeinflussung von verschiedenen Medientechniken zu dokumentieren, sondern identifizieren den Grund dieses Phänomens in einer fundamentalen Konstitution der (neuen) Medien, die ihre Medialität ablegen wollen, um »immediacy« – Unmittelbarkeit – zu erreichen. Mithin also ein Desiderat, das sich bereits bei Kant in der Herausstellung der Dichtkunst zur Artikulation einer ästhetischen Idee wiederfinden lässt. Dazu identifizieren Bolter/Grusin (2002: 19) zwei zentrale Techniken, die sie einerseits Transparenz (»transparent immediacy«) und andererseits Hypermedialität (»hypermediacy«) benennen und deren Logiken zu meist parallel in Erscheinung treten. Wie bereits zu Beginn der vorliegenden Arbeit angedeutet, ist dieses Phänomen im Virtuellen in besonders prononcierter Form auszumachen. Um diese Konstitution aufzuklären, ist der Blick zunächst auf die technische Realisation des Virtuellen, die Virtual Reality zu richten. So schreiben Bolter/Grusin (ebd.: 21): »Virtual reality is immersive, which means that it is a medium whose purpose is to disappear.« Dieser Anspruch an das Verschwinden des Mediums lässt sich insbesondere in der historischen Entwicklung der Virtual Reality nachweisen, der im Nachfolgenden kurz nachvollzogen wird.

Grob aufgeschlüsselt sind in der Mediengeschichte der VR drei voneinander unabhängige Zyklen zu identifizieren: Ivan Sutherland beschreibt um 1966 mit seinem Gedankenexperiment *The Ultimate Display* erste technologische

23 Aus heutiger Perspektive wirken diese Thesen wenig spektakulär, allerdings ist anzumerken, dass die Monografie mittlerweile knapp 20 Jahre alt ist und zu einer Zeit verfasst wurde, in der sich »Multimedia« auf dem PC erst langsam in der Breite durchsetzte.

Impulse, um das Virtuelle als Virtual Reality konzeptuell zu erforschen und präsentiert um 1968 in seinem Aufsatz *A head mounted three dimensional display* mit einem funktionierenden Prototyp auch eine maschinelle Implementierung seiner Ideen (vgl. Sutherland 1966: 506–508; Sutherland 1968: 757). Es stellt sich jedoch heraus, dass der damalige Stand der Technik nicht annähernd ausreichte, um die Grade an ›immediacy‹ oder Interaktivität zu erreichen, die determinierend für eine ›genuine‹ Virtual Reality sind (vgl. Vaihiniger 1997: 23). Von einem ›Verschwinden‹ des Mediums, wie etwa von Bolter/Grusin (2002: 21) skizziert, kann daher angesichts der klobigen eingesetzten Technik und den Limitierungen von Sutherlands Prototypen nicht die Rede sein, allerdings lässt sich *The Ultimate Display* auch als Gedankenexperiment zur ›transparent immediacy‹ lesen, wenn etwa das hypothetische Display nicht als Bildschirm, sondern vielmehr als ›Raum‹ verstanden wird (vgl. Sutherland 1966: 507–508).

Im Gegensatz zu Sutherlands Ansatz, der stets auch die Realisierbarkeit seiner Ideen mittels prototypischer Apparate erprobte, wurde der zweite Boom der VR nicht durch ein technisches Artefakt, sondern durch die narrative Darstellung einer Vision, wie VR aussehen und funktionieren könnte, ausgelöst. Zunächst eingeleitet mit William Gibsons Roman *Neuromancer* (1984), wurde das Narrativ der VR insbesondere unter dem Schlagwort des ›Cyberspace‹²⁴ von Fürsprechern wie Michael Heim (1991: 59–60) oder Howard Rheingold²⁵ zu Beginn der 1990-er Jahre ausbuchstabiert. Obwohl auch an maschinellen Implementierungen der skizzierten Visionen geforscht wurde, blieben die Versprechungen von Virtual Reality Anfang der Neunziger größtenteils ›Luftschlösser‹ (vgl. Ryan 2015: 35), deren Narrative nur peripher durch technische Innovation realisierbar waren. Selbst die Erfindung der Bezeichnung ›Virtual Reality‹ wird dem charismatischen »[G]uru« (Hillis 1999: 59) Jaron Lanier zugeschrieben, der damit eher eine Vision als eine tatsächliche Realisation artikulieren wollte (vgl. Lanier/Biocca 1992: 150).

Ein dritter Zyklus des Virtual-Reality-Booms, wurde wiederum medientechnologisch durch die Entwicklung der *Oculus Rift* und der Übernahme von

24 Der Begriff des ›Cyberspace‹ erfuhr in den damaligen Ausführungen kaum präziser Ausdifferenzierung, sondern diente als ›umrella-term‹ für eine Vielzahl an Technologien und Konzepten, die von immersiver Virtual Reality, über Sci-Fi-Holodecks bis hin zum Internet reichten (vgl. dazu etwa: Benedikt 1991: 186).

25 Vgl. etwa die stark emotionalisierend verfasste Monografie *Virtual reality* (Rheingold 1991).

Oculus VR durch Facebook Mitte der 2010-er Jahre ausgelöst und durch die Vorstellung der *Vive* durch *HTC* und *Valve* weiter befeuert. Erstmalig löste sich Virtual Reality vom Nimbus des technischen Prototypen, der in den 1990-er Jahren noch vorherrschte (vgl. Biocca et al. 1995: 13), durch einen Technologiesprung, der ermöglichte, eine maschinelle Realisierung von ›Consumer-VR‹ anzubieten, mithin eine Virtual Reality Erfahrung, die durch ihre Qualität und vergleichsweise geringen Anspruch an technischer Ausstattung auch Rezipient:innen überzeugen konnte, die nicht dem Kreis der ›digitalen Avantgarde‹ zuzurechnen sind (vgl. Sieß et al. 2017: 315–317). Gleichwohl präsentieren sich auch diese Medientechnologien als durchaus opak – erfüllen also nicht den Anspruch nach einem verschwindenden, transparenten Medium und sind darüber hinausgehend weit davon entfernt, als genuines Massenmedium gelten zu können.²⁶

Auffallend bei dieser kursorischen Betrachtung über die Geschichte der Virtual Reality ist, dass dieser Medientechnologie unterstellt wurde, zukünftig das ›ultimativen Medium‹ (vgl. Biocca et al. 1995: 13; Heim 1991: 59; Ryan 2015: 43) darzustellen,²⁷ das durch seine Immersion, Interaktivität und insbesondere durch seine Transparenz jedes andere Medium in die Obsoleszenz führen und mithin die ›Singularität‹, das Ende der Mediengeschichte, einleiten würde. An dieser Stelle muss nicht das überholte ›Rieplsche Gesetz‹ bemüht werden (vgl. dazu Ströhl 2014: 51–54), um die Idee des ›ultimativen Mediums‹ zu verwerfen; vielmehr ist der Blick auf die historische Entwicklung der Virtual Reality ausreichend, um festzustellen, dass diese zu keiner Zeit eine etablierte Medientechnologie ansatzweise verdrängt oder ersetzt hat.

Obwohl die Vorstellung, die dem ›ultimativen Medium‹ einbeschrieben ist, sich in allen Hype-Zyklen der Virtual Reality in verschiedenen Ausprägungen wiederfinden lässt, spiegelt sie insbesondere den Zeitgeist der VR-Enthusiast:innen der 1990-er Jahre wieder. Deutlich wird diese Denkweise insbesondere, wenn in den damaligen Aufsätzen der Vergleich zwischen etablierten

26 An diesen Befund knüpft Facebooks respektive Metas Versuch, das Metaverse für seine Nutzer zu erschließen, nahtlos an. Bisweilen erinnert diese neue Strategie an die Narrative des Cyberspace aus den 1990-er Jahren – so fällt auf, dass Meta ihre Vision nicht mehr – wie etwa in den 2010-er Jahren mit *Oculus VR* – an technische Apparate bindet, sondern vielmehr versucht, das Metaverse als Narrativ zu etablieren.

27 Zumindest implizit zitiert diese Wortwahl den einflussreichen Aufsatz Sutherlands, der in *The Ultimate Display* eine ›totale‹ Virtual Reality vorzeichnet (vgl. Sutherland 1966: 506–508).

Medien und der ›neuen‹ Technologie der Virtual Reality gezogen wird: So sprechen etwa Biocca/Levy (1995: 132–133) davon, dass Virtual Reality zwar auf das Storytelling des Romans rekurriere – nämlich insofern, als dass den Rezipient:innen ein Präsenzerleben in einem imaginär-virtuellen Raum zuteil werde – jedoch verwandle Virtual Reality die imaginären Räume der Einbildungskraft zu wortwörtlichen Räumen, was – so Biocca/Levy (ebd.: 132) weiter – deutlich näher an künstlerische Ideale heranreiche, als es bisherige Medien erzielt hatten. Paradoxerweise fußt dieser Zeitgeist auf kulturellen Konzepten, die zunächst literarisch konstituiert wurden. Dezidiert Impulsgeber dieser Zeit ist dabei, wie bereits ausgeführt, Gibsons Roman *Neuromancer*, der ein Bild der Virtual Reality konturiert, indem er zukünftige technologische Rahmenbedingungen vorzeichnet, die – in der Fluchtlinie von Bolter/Grusin (2002: 15) – ›remedial‹ in die Gegenwart wirken: »A writer like William Gibson helps us grasp what is phenomenal in current culture because he captures the forward movement of our attention and shows us the future as it projects its claim back onto our present.« (Heim 1991: 61)

Auch wenn Virtual Reality nicht zum Ende der Mediengeschichte geführt hat, so lässt sich die Idee des ›ultimativen Mediums‹ in einer Kontinuität zum Computer als ›ultimative (Turing-)Maschine‹ (vgl. dazu Zemanek/Goldscheider 1971: 3) setzen (vgl. Kapitel 7.1), mithin ein Apparat, den Kiefer (1991: 180) bereits unter dem Vorzeichen einer ›Symbolmaschine‹ (vgl. dazu auch Bolter/Grusin 2002: 66) als Produktionsmittel des Virtuellen in Stellung gebracht hat. Dabei ist jedoch eine zentrale Konstitution dieser Maschine anzusprechen: So ist der Computer einerseits als ›Werkzeug‹ zu lesen, mit dem, so Krämer (1998b: 32), »symboltechnische Operationen« ausgeführt werden können, die »wir – im Prinzip – auch ohne Maschine vollbringen können, jedoch mit Computer einfacher und wirksamer zu realisieren vermögen«; andererseits eröffnet der Computer auch Möglichkeiten, »über die wir ohne die Apparatur nicht etwa abgeschwächt, sondern überhaupt nicht verfügen«, eine Charakteristik, die Krämer als »Medium« (ebd.) benennt. Auf diese Unterscheidung, die bereits in der Romantik vorgezeichnet wurde, wird in Kapitel 10.2 detailliert eingegangen. Diese ›mediale‹ Konstitution der ›ultimativen Maschine‹ ist stets vor dem Dispositiv der ›immediacy‹ zu verhandeln: So wurde, wie bereits ausgeführt, ein zentraler Aspekt der VR in der Eigenschaft verortet, die Maschine unsichtbar zu machen (vgl. Bolter/Grusin 2002: 21; Lanier/Biocca 1992: 166). Diese Transparenz des Mediums – so eine zentrale Position in der VR-Community – sei durch eine möglichst exakte Kopie der Realität herzustellen: Durch fotorealistische Darstellung lasse sich eine naturgetreue Wie-

dergabe der physikalischen Wirklichkeit erzielen (vgl. Bolter/Grusin 2002: 5), die den Rezipient:innen die Medialität ihrer virtuellen Umgebung vergessen lasse (vgl. Ryan 2015: 42). Dieser These lässt sich in unterschiedlichen Fluchtrichtungen widersprechen – so schreibt bereits Benjamin in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*:

So ist die filmische Darstellung der Realität für den heutigen Menschen darum die unvergleichlich bedeutungsvollere, weil sie den apparatfreien Aspekt der Wirklichkeit, den er vom Kunstwerk zu fordern berechtigt ist, gerade auf Grund ihrer intensivsten Durchdringung mit der Apparatur gewährt. (Benjamin 1974: 496)

Bemerkenswert an dieser Feststellung ist, dass Benjamin nicht auf die, im Vergleich zur Malerei, realistischere Darstellungsqualität des Films rekurriert, sondern vielmehr das Verschwinden der Produktionsmaschinerie aus dem Blickfeld der Betrachter:innen als zentrale Charakteristik des Films ausmacht (vgl. ebd.: 495). Analog dazu ist das ›Verschwinden der Maschine‹, die Lanier/Biocca (1992: 166) einfordern, nicht durch ein Faksimile der Realität herzustellen, sondern bildet sich vielmehr durch Transparenz der Medientechnik heraus. Auch aus pragmatischer Sicht ist mit heutiger Simulationstechnik eine exakte multisensorische, interaktive Replikation der physikalischen Realität nicht möglich: Der Nutzer:in wird daher nach wie vor eine Modulation ihrer Imagination (vgl. Coleridge 1847: 1) in Form einer ›suspension of disbelief‹ abverlangt (vgl. Kapitel 4.3), was eine reflektierte respektive ›kompetente‹ Auseinandersetzung mit dem Medium und seiner Medialität bedingt. Selbst bei einer hypothetisch angenommenen ›perfekten‹ Virtual Reality wären die Inhalte an die physikalischen Paradigmen der tatsächlichen Realität gebunden, was das Virtuelle zu einer reinen Simulation degradieren würde – eine Prämisse, die bereits von Sutherland (2007: 32) in den 1970-er Jahren nachdrücklich verworfen wurde.

Tatsächlich ist die mediale Transparenz nur *eine* produktive Realisation eines Mediums, das seine Medialität sublimiert hat – so sprechen Bolter/Grusin (2002: 53) neben der Transparenz auch von der ›Hypermedialität‹ als alternative Umsetzung, um ›immediacy‹ herzustellen: In Opposition zur Transparenz inszeniert das Hypermediale die Medialität, um so eine eigene Realität zu konstituieren: »Transparent digital applications seek to get to the real by multiplying mediation so as to create a feeling of fullness, a satiety of experience, which can be taken as reality.« (Ebd.) Eine ähnliche Argumentation verfolgen auch Lombard und Ditton, die die ›nonmediation‹ – Krämer (2006:

76) spricht in diesem Zusammenhang vom ›Neutralisieren eines Mediums‹ – ebenfalls dualistisch interpretieren:

51

The illusion of nonmediation can occur in two distinct ways: (a) the medium can appear to be invisible or transparent and function as would a large open window, with the medium user and the medium content (objects and entities) sharing the same physical environment; and (b) the medium can appear to be transformed into something other than a medium, a social entity. (Lombard/Ditton 1997: o.S.)

Wie gezeigt werden wird, findet sich dieser Aspekt in besonders prononcierter Form auch in Hoffmanns Poetik wieder: So lassen sich die Erzählexperimente (vgl. Kapitel 4.6) nicht nur unter dem Vorzeichen der Desynchronisation von Künstler:in und Rezipient:in lesen, sondern auch als Metamorphose eines Mediums zu einer sozialen Entität.

2.2 Hoffmann mit Hoffmann lesen

Die Inszenierung der Medialität, die Bolter/Grusin (2002: 5) unter dem Schlagwort der ›hypermediacy‹ subsumieren, findet ihr Adäquat in einem romantischen Motiv, das in der Literatur zu Hoffmann zumeist unter dem Begriff der ›Selbstreflexion‹ zusammengefasst wird (vgl. Brandl-Risi 2015: 356; Klesse 2015: 392–393; Stockinger 2012c: 535–537), das jedoch deutlich griffiger als ›Metafiktionalität‹ zu konzeptionalisieren ist. Als metafiktional definiert Waugh (1984: 9) das Phänomen, dass Texte ihre eigene Künstlichkeit ›dekonstruieren‹ – und so deren Medialität in ihrer »Literarizität, [...] Künstlichkeit und Gemachtheit« (Stockinger 2012c: 535–536) herausstellen: »Metafictional novels tend to be constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition: the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of that illusion.« (Waugh 1984: 6)

Nachdem romantische Texte, wie Kremer (2003: 106) festgestellt hat, »nie nur Geschichten, Szenen oder Stimmungen« entwickeln, sondern auch ihre Produktionsbedingungen selbstreflexiv offenbaren, eröffnet die Metafiktionalität eine analytische Stoßrichtung, die Hoffmanns Œuvre mittels genuin ›Hoffmann'scher Poetik‹ untersucht. Sowohl in Anbetracht der substantiellen Sekundärliteratur, die zu Hoffmanns Werk verfasst wurde, als auch um den explorativen Charakter der vorliegenden Arbeit Rechnung zu tragen, soll

mit dem metafikionalen Ansatz ein Verfahren angewendet werden, das versucht, Hoffmanns Prosa vor der Folie der innerdiegetisch skizzierten Poetik zu lesen; oder, wie es Waugh (1984: 2) formuliert: »explore a theory of fiction through the practice of writing fiction«.

Zur Darstellung der metafikionalen Aspekte in seinen Texten verwendet Hoffmann einerseits das »Groteske«, das, wie Lieb (2012b: 496–497) ausführt, »einen wichtigen Stellenwert in der frühromantischen Reflexion literarischen Schreibens« einnehme und das, so Lieb weiter, besonders prononciert in Hoffmanns *Fantasiestücke in Callot's Manier* zum Ausdruck komme. Neben dem Grotesken findet sich auch die Ironie als »Effekt einer literarischen Selbstreflexion« (Scherer 2012a: 493) in Hoffmanns Poetik wieder, »die das Ästhetische und Illusionäre der Wirklichkeit wie der Imagination präsent hält, um beide Bereiche zugleich in ihrer jeweiligen Geltung ironisch zu relativieren.« (Ebd.) In der älteren Forschung wird dem Frühwerk eher groteske Beschreibungsverfahren zugeordnet – so etwa nachzuweisen in den *Fantasiestücken* (vgl. DKV, JC: 18), – während im Spätwerk eher ein Fokus auf das Ironische – wie etwa in *Prinzessin Brambilla* (vgl. Steinecke 2009: 1158–1159) – herausgelesen wurde (vgl. dazu auch Steinecke 1997: 219). Tatsächlich sind jedoch beide Reflexionsmethoden als parallele Phänomene zu deuten, deren Verhältnis »eher als Interferenz denn als Gegensatz zu begreifen« (Scherer 2012a: 494) sei.

Exemplarisch für beide Methoden der Metafikionalität sind an dieser Stelle Hoffmanns poetische Programme, die »Manier Callot's« und das *Serapiontische Prinzip* heranzuführen. Nachdem Hoffmann beide Programme innerhalb einer fiktionalen Umgebung skizziert, ist mit einer Verfremdung zu rechnen, die eine entsprechende Kontextualisierung der extrahierten Prinzipien erfordert. Das *Serapiontische Prinzip*, dessen ästhetische Programmatik in Kapitel 6.2 fruchtbar gemacht wird, steht gewissermaßen in einer Kontinuität zur »Manier Callot's« – dementsprechend wurde der *Serapiontik*, analog der »Manier Callot's« (vgl. Steinecke/Allroggen 2006b: 581–583), bisweilen vorgeworfen, dass auch sie als eine Art »Verlegenheitslösung« Hoffmanns zu lesen sei, um einem Sammelband eine Anmutung von Werkkohärenz zu verleihen. So kritisiert etwa Kleinschmidt (2012: 539) die Inkohärenzen im ästhetischen Programm der *Serapiontik* seien als Artefakt der Bemühungen Hoffmanns entstanden, aus den unzusammenhängenden Erzählungen ein in sich geschlossenes Werk herzustellen. Trotz aller Kritik wird gleichwohl nicht bestritten, dass sich aus dem *Serapiontischen Prinzip* ein ästhetisches Programm ableiten lässt, mithin eine selbstreflexive Ästhetik, die Hoffmann für Hoffmann'sche Prosa geschaffen hat. Diese als »Poesie der Poesie« in der Tradition der Frühro-

mantik« (Begemann 2015: 93) zu denkende Ästhetik ist, trotz der theoretischen Anklänge, jedoch stets als Prosawerk zu verstehen, was die von Kleinschmidt (2012: 593) ausgemachte terminologische Unschärfe erwarten lässt, die eine Lesart bedingt, die sich von einer streng wissenschaftlich geprägten Hermeneutik unterscheidet. Diese besondere – mithin ›romantische‹ – Hermeneutik vergleicht etwa Schleiermacher (1838: 16) mit einem »Kunstwerk«, das jedoch nie zu einem singulären Abschluss respektive zu einer vollständigen Vollendung kommen kann, sondern vielmehr den »Charakter der Kunst an sich trägt« (ebd.). Vor diesem Hintergrund ist die Kritik Peter von Matts, der Hoffmanns Werk aufgrund seiner uneindeutigen Verwendung von Terminologien und seinen mitunter »tumultuarischen Sprachgebilden« (Matt 1971: 2) bemängelt, insofern zielführend, weil auch er eine »Verweisfunktion« (Rotermond 1968: 55) in Hoffmanns Texten identifiziert, die als Analogie zum Verweischarakter der Kunst nach Hegel (vgl. dazu Bertram 2011: 44–45) zu lesen ist: Matts Feststellung, Hoffmanns Texte seien »gleichsam abstrahierend« zu lesen, um »die bedrängenden Grunderfahrungen aufzuspüren« (Matt 1971: 2), ist daher als Realisation einer ›romantischen Hermeneutik‹ zu interpretieren, die bereits um 1800 von Schleiermacher beschrieben wurde. Dieser Befund impliziert jedoch, dass die stark divergierenden Textinterpretationen, die Matt (ebd.: 1) auf die uneindeutigen, ambivalenten Begriffsverwendungen durch Hoffmann zurückführt, kein störendes Artefakt, sondern vielmehr integraler Bestandteil von Hoffmanns Erzählverfahren darstellen, die den »Charakter der Kunst« (Schleiermacher 1838: 16) in seiner Poetik herausstellen. So ist den kritisch geprägten Lesarten, die sich auf die Uneindeutigkeit in Hoffmanns poetischen Prinzipien fokussieren, auch eine Position entgegen zu stellen, die die von Hoffmann skizzierten Programme in ihrer Ambivalenz produktiv fruchtbar macht. Japp (2012: 258) geht etwa davon aus, dass das in der Rahmenhandlung der *Serapions-Brüder* eingeführte *Serapiontische Prinzip* durchaus als rudimentäre Theorie zu verstehen sei, die Hoffmann aus seiner eigenen Schreibpraxis heraus entwickelt habe – dementsprechend sei die ästhetische Differenz zwischen Texten, die aus der Periode vor der Einführung des *Serapiontischen Prinzips* stammen und Erzählungen, die dediziert im Sinne der *Serapiontik* verfasst wurden, weniger groß, als zunächst zu vermuten wäre.

Die hier vorgeschlagene Vorgehensweise, die ›Hoffmann mit Hoffmann liest‹ ist freilich nicht neu: Bereits 1819 bedient sich der Bamberger Schriftsteller Friedrich Gottlob Wetzel auch des *Serapiontischen Prinzips*, wenn er in

der Ausgabe 76 der *Heidelberger Jahrbücher der Litteratur* [sic!] Hoffmanns *Serapions-Brüder* rezensiert. Wetzel schreibt:

Es gibt Dichtungswerke, die so unverkennbar alle Zeichen einer bestimmten Gattung auf der Stirn tragen, daß wir, um sie zu beurtheilen, nur die Regeln auf sie in Anwendung zu bringen brauchen, die dem Verfasser selbst augenscheinlich bey seiner Schöpfung vorschwebten. (Wetzel 1819: 1201)

Der große Vorteil dieser Arbeitsweise, die ›Hoffmann mit Hoffmann liest‹ ist, dass hier eine analytische Stoßrichtung geschaffen werden kann, die nicht auf eine Synthese oder Auflösung der von Matt (1971: 1–2) aufgezeigten Uneinheitlichkeiten in der Hoffmann-Forschung (vgl. dazu auch Steinecke 1997: 229–230) angewiesen ist, sondern vielmehr ein Dispositiv schafft, mit dem sich ›so nah wie möglich‹ mittels Hoffmann-eigener Poetik argumentieren lässt. Gleichwohl zeigt bereits Wetzel (1819: 1201) in seiner Rezension auf, dass sich ›geniale‹ Werke nicht in das »Fachwerk einer bestimmten Art einschieben und nach dem Gesetz derselben ermessen« ließen. So ist Hoffmanns Poetik einmal mehr als ›Spiel‹ (vgl. BRIEFE I: 176) zu lesen, das die selbst aufgestellten Prinzipien selbstreflexiv bricht und durch ihre Metafiktionalisierung verhandelt.²⁸

2.3 Rezeptionsästhetik: Zum Verhältnis von Autor:in und Rezipient:in

Schleiermachers Feststellung, die romantische Hermeneutik besitze den »Charakter der Kunst [...], weil mit den Regeln nicht auch die Anwendung gegeben ist« (Schleiermacher 1838: 16) bedingt ein Erzählverfahren, das die ›Gemachtheit‹ der fiktionalen Realität inszeniert. Diese metafiktionale Poetik ist als Konsequenz auf ein Phänomen aufzufassen, das Waugh (1984: 4) folgendermaßen beschreibt: »The metafictionalist is highly conscious of a basic dilemma: if he or she sets out to ›represent‹ the world, he or she realizes fair-

28 Wetzel (1819: 1212) hebt in seiner Rezension hervor, dass Ludwig Tiecks *Phantastus*, der in den zeitgenössischen Besprechungen der *Serapions-Brüder* als Referenz herangezogen wird, zwar »logischer und kunstgerechter« sei, jedoch Hoffmanns Werk »vergnügli-cher und unterhaltender« sei (vgl. dazu auch Segebrecht 2008: 1251).

ly soon that the world, as such, cannot be ›represented‹.« Tatsächlich setzt sich auch Hoffmann mit dieser Fragestellung auseinander, wie etwa Steinecke (1997: 218) feststellt:

55

[Hoffmanns] Erzählverfahren werden im Laufe weniger Jahre radikalisiert, insbesondere wächst das Mißtrauen gegen die Erzählbarkeit der Welt und des Menschenlebens und damit der Zweifel an Möglichkeit und Sinn mimetischer Darstellungsverfahren; als Folgerung daraus werden in weit stärkerem Maße als früher Strukturen die neuen Bedeutungsträger [...].

Vor diesem Hintergrund vergrößert sich nicht nur der ästhetische »Spielraum« (BRIEFE I: 176), den Hoffmann sich mit seiner Poetik erschließt, sondern er versetzt auch bei seinen Leser:innen im besonderen Maße die »Einbildungskraft in Freyheit« (Kant 1797: 328), um individuelle Aktualisierungen hervorzubringen. Der Text wird so zu einer ›Partitur‹ transformiert, die bei jedem Rezeptionsvorgang eine neue Interpretation herausbildet. Die ›Strukturen‹, welche Steinecke (1997: 218) als neue ›Bedeutungsträger‹ identifiziert, die wiederum als Analogie zu Schleiermachers »Regeln« (Schleiermacher 1838: 16) zu lesen sind, konturieren gewissermaßen nur grobe »Abblätterungen von der wirklichen Welt« (Jean Paul 1804: 31), die in ihrer Verweis- und Zeichenfunktion zu lesen sind (vgl. Kapitel 6.2) und durch eine ›kompetente Leser:in‹ subjektiv vergegenwärtigt werden. Indem Hoffmann durch seinen metafiktionalen Beschreibungsstil die Funktionsweise seiner Texte offenlegt, hilft er nicht nur bei der Herausbildung der Leser:innenkompetenz, sondern schafft, um mit Waugh (1984: 6) zu sprechen, ein ›dialogisches Potential des Texts‹, das, wie bereits angedeutet, als *Interaktivität* zu fassen ist.

Diese neue Rolle der Leser:innen findet ihr Äquivalent in einem Rezipient:innenmodell, das Sherman/Craig (2003: 50) für die Beschreibung der Nutzer:innen von Virtual Reality vorlegen. Um die besondere Charakteristik des Verhältnisses zwischen Autor:in und Nutzer:in von VR zu fassen, schlagen sie vor, das Verständnis der ›Autor:innenschaft‹ (»authorship«) – und implizit auch der Rezipient:innenschaft – durch das Konzept des ›creatorships‹ zu ersetzen. Für die Romantik findet sich, wie bereits mit Verweis auf Leibniz' *Monadologie* und insbesondere die (welt-)gestalterische Potentialität im Wahrnehmungsprozess (vgl. Novalis 1901a: 25; Reil 1803: 55) mit dem Begriff der ›Schöpfer:in‹ ein entsprechendes Adäquat. Es zeichnet sich also bereits ab, dass der individuellen romantischen Rezipient:in, die Rolle einer ›Schöpfer:in‹ zufällt, die anstelle von Gott die in den Monaden virtuell angelegten Verände-

rungsgesetze (vgl. Leibnitz 1847: 50) nicht nur aktualisiert, sondern gleichermaßen ›einpflanzt‹. Diese ›Einpflanzung‹ ist, wie Kapitel 3.3 und 6.3 zeigen, als ein ›Aufpfropfen‹ respektive als ein ›Einschreiben‹ zu lesen.

Damit erweitert die romantische Poetik das (virtuelle) »Vermögen möglichen Veränderungen zu wirken« (Eberhard 1799: 305) – einmal mehr ist auf den Zusammenhang zwischen Kraft und Virtuellen zu verweisen – deutlich, denn im Kontext der Virtual Reality erinnert das ›creatorship‹ noch deutlich an die von Gott determinierten Veränderungsgesetze, die Leibniz aufruft. So ist die grundlegende These, die Sherman/Craig (2003: 50) für das ›creatorship‹ in VR postulieren, dass eine klare Trennlinie zwischen Inhalt und ›Experience‹ (vgl. dazu auch Sieß 2020: 208–209) zu ziehen sei: während die Autor:in mit dem Inhalt das ›Gerüst‹ für die Rezipient:innen erschafft, ist die tatsächliche Urheberschaft der aus diesem Inhalt synthetisierte ›Experience‹, so in der Lesart von Sherman/Craig (2003: 50), deutlich diffuser angelegt und ist – durch die im Virtuellen stattfindende Desynchronisation zwischen Autor:innenperspektive und Leser:innenperspektive (vgl. Esposito 1998: 271) – auch den Rezipient:innen zuzugestehen. Die metafiktionale Inszenierung schafft dazu nicht nur eine Affordanz zur ›Partizipation‹ (vgl. Sherman/Craig 2003: 50) für die Nutzer:innen, sondern trägt zur interaktiven Charakteristik des Mediums bei. So stellen Sherman/Craig (ebd.: 50) fest: »when the recipient mulls over the presentation, they are in a way interacting with the presented material.«

Aus literaturtheoretischer Perspektive ist diese Diskussion keinesfalls neu. So erinnert nicht nur die ›Auflösung‹ des Autors an Barthes Konzept des ›Schreibers‹, das er in *Der Tod des Autors* präsentiert, sondern auch das Herauslösen der Rezipient:innen aus einer rein konsumierenden Rolle steht in einer Kontinuität mit Barthes Postulat, dem »Leser wieder seinen Platz« (Barthes 2015: 58) zuzugestehen, während sich die klassische Kritik nie um ihn gekümmert habe (vgl. ebd.: 63). Dass in Sherman und Craigs Grundlagenwerk das Verhältnis zwischen Autor:in und Rezipient:in im Kontext der VR hinterfragt wird, ohne auf einen prägenden Diskurs in den Literaturwissenschaften (vgl. Nünning 2016: 42) einzugehen, dessen initiales Argument spätestens mit Roland Barthes Aufsatz *Der Tod des Autors* über 35 Jahre zuvor publiziert wurde, kann als Indiz dafür gewertet werden, dass ein umfassender interdisziplinärer Austausch zwischen den jeweiligen Fachdisziplinen kaum stattgefunden hat. Auch aufgrund dieses Befundes möchte die vorlie-

gende Arbeit einen Untersuchungsansatz verfolgen, der Konvergenzen zwischen beiden Fachkulturen identifiziert.

Vor dem Hintergrund der neuen Rolle der Rezipient:innen ist Interaktivität weder Charakteristik noch *Eigensinn* einer spezifischen Medientechnik (vgl. dazu auch Ryan 2015: 160–161), sondern ist in der Deutung von Sherman/Craig (2003: 50) vielmehr als ästhetische Domäne aufzufassen, deren Entstehungsbedingungen in der individuellen Imaginationskraft der ›Rezipient:in‹ und in der ›Präsentation‹ des Inhalts zu verorten sind.²⁹ Aus diesem Grund ist zu untersuchen, welche Rolle die Imagination im Kontext von Hoffmanns Œuvre einnimmt. Unter welchen Entstehungsbedingungen findet Imagination statt? In welchem Verhältnis stehen die von Hoffmann selbst skizzierten poetischen Prinzipien mit dem zeitgenössischen Verständnis der Imagination?

Interaktivität, so die hier vertretene These, entsteht aus dem spezifischen Verhältnis von Autor:in und Leser:in. Je ausgeprägter die Rolle der Autor:in auf die Rolle einer ›Schreiber:in‹ (vgl. Barthes 2009: 189) zurückfällt, umso ausgeprägter ist das (virtuelle) Wirkpotential der Rezipient:innen anzusehen. In extrapolierte Perspektive zeigt sich dieser Befund nicht nur in der ›romantischen Hermeneutik‹ (vgl. Schleiermacher 1838: 16) bei der Lektüre eines Buches, sondern auch im ›creatorship‹ (vgl. Sherman/Craig 2003: 50) der Virtual Reality.

Kremer (2003: 106) identifiziert die Verhandlung der »Funktion des Lesers und die Relation Autor-Leser« als einen zentralen Topos der romantischen Poetik, wie sich etwa exemplarisch mit einem Blick auf Hoffmanns Selbstverständnis als ›Autor für die Leser:innen‹, der seinen Schreibstil eher auf sein Lesepublikum und weniger auf Feuilleton oder Kulturkritik ausrichtete (vgl. Steinecke 1997: 220), hervorheben lässt. Wie in Kapitel 4.6 diskutiert wird, verschleiert Hoffmann seine Autorenrolle auf vielfältige Art und Weise oder

29 In dieser Fluchtlinie lässt sich auch Foucaults ›Antwort‹ auf Barthes Essay fruchtbar machen. So schreibt etwa Foucault (2009: 238), dass Schreiben als »ein Spiel von Zeichen« zu lesen sei, »das sich weniger am bedeutenden Inhalt [›signifié‹] als an der Natur des Bedeutenden [›signifiant‹]« ausrichte. Dieser Befund ist insbesondere im Kontext der romantischen ›Urschrift‹ nutzbar zu machen, in der ›Zeichen, Signifikanten und Signifikate identisch sind.« (vgl. Montandon 1979: 12) Zum Interaktionsbegriff vgl. auch Espósito (1998: 286), die ausführt, dass sich Interaktivität durch das Einwirken der Empfänger:in auf die Kommunikation konstituiere und sich insbesondere durch die Möglichkeit auszeichne, dass die Empfänger:in die Botschaft individuell verändern und verarbeiten könne.

versucht, wie es sich für die *Fantasiestücke* nachweisen lässt (vgl. Steinecke/Allroggen 2006b: 563), vollständig anonym zu publizieren. Geradezu symptomatisch für die herausragende Position der Rezipient:innen im Gefüge von Autor und Leser:in ist, auch in der Fluchtlinie der romantischen Subjektivierung (Kapitel 4), Hoffmanns Leser:innenansprache zu werten: Wie in Kapitel 4.6 gezeigt wird, spricht Hoffmann die Leser:in stets in der zweiten Person Singular, also als Individuum, an. Anstelle einer ›dominanten, allwissenden und gottähnlichen‹ Autorenstimme funktioniert Hoffmanns Poetik durch einen ›Dialog‹ (vgl. Waugh 1984: 6), mit der Leser:in als Individuum, indem sie, wie Kittler (1991: 259) anmerkt, suggeriere, »nur für diese einzige unersetzliche Adresse da zu sein«.

2.4 Zur Abgrenzung von Rezeptions- und Produktionsästhetik

Die im vorhergehenden Abschnitt ausgeführten Aspekte lassen sich grob unter der Domäne der Rezeptionsästhetik »als Netzwerk von an den Rezipienten gerichteten Appellstrukturen« (Antor 2016: 620) versammeln. Das Verwischen der Grenze zwischen Rezipient:in und ›creator‹, das Sherman/Craig (2003: 50) für Virtual Reality identifizieren, wurde für die Literaturrezeption bereits in den 1970-er Jahren von Ingarden (1994: 47) unter dem Vorzeichen der Rezeptionsästhetik ausgeführt, in der er feststellt, dass den Leser:innen eine geradezu »schöpferische Tätigkeit« zuzusprechen ist, da sie bei jedem Lesevorgang eine individuelle ›Konkretisation‹ des Textes herausbilden. Der Text wird so nicht mehr als singuläre Realität, sondern vielmehr als Affordanz beziehungsweise als ›Appell‹ verstanden, was zu einer »Pluralität möglicher Bedeutungen« (Antor 2016: 621) führt. Diese »Entfaltung des Textes durch die Lektüre« (Iser 1994: 228), lässt sich als ›Potential‹ beziehungsweise ›Potentialität des Textes‹ begreifen, mithin Aspekte des Virtuellen, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit unter dem Konzept der Atmosphäre versammelt werden.

Das Virtuelle ist, wie in Kapitel 1.1 aufs Deutlichste aufgezeigt, als ›Schwellenphänomen‹ zu begreifen, das in einer Kontinuität mit dem Zeitgeist der »Protoindustrialisierung« (Niefanger 2006: 38) und dem Bild der ›Maschine‹ um 1800 zu lesen ist. Nachdem diese Aspekte nur durch die Hinzunahme des historischen Kontexts verhandelt werden können, ist neben der Wirkästhetik auch eine produktionsästhetische Argumentation ratsam, die die kultu-

rellen Rahmenbedingungen des Texts abbilden kann. Auch aus den biographischen Stationen und Situationen Hoffmanns lassen sich, wie beispielsweise in Kapitel V unter dem Vorzeichen der Inszenierung – produktive Erkenntnisse ziehen. Nachdem diese Betrachtungen eher der Domäne der Produktionsästhetik zuzurechnen sind, die »das Werk als unausweichlichen Reflex der historischen, ökonomischen, sozialen und politischen Konstellationen seiner Entstehungszeit« (Nieragden 2016: 598) liest, ist der »Geschichte und Geschichtlichkeit von Literatur« (Rothschild 1994: 124) ebenfalls Raum zuzugestehen. Vor diesem Hintergrund deckt in der Verhandlung des Virtuellen der »Tod des Autors« (Barthes 2009: 193) respektive die neue Rolle der Nutzer:innen – als »creator« (vgl. Sherman/Craig 2003: 50) in VR und als »Schöpfer:in« (vgl. Ingarden 1994: 47; Novalis 1901a: 24–25) bei der Lektüre – nur einen Teilbereich der Konstitution des Virtuellen ab. Wie auch der kurze historische Abriss zur VR in Kapitel 2.1 gezeigt hat, verändert sich das Bild des Virtuellen im historischen Kontext und erfährt, je nach Zeitgeist, auch unterschiedliche Lesarten.

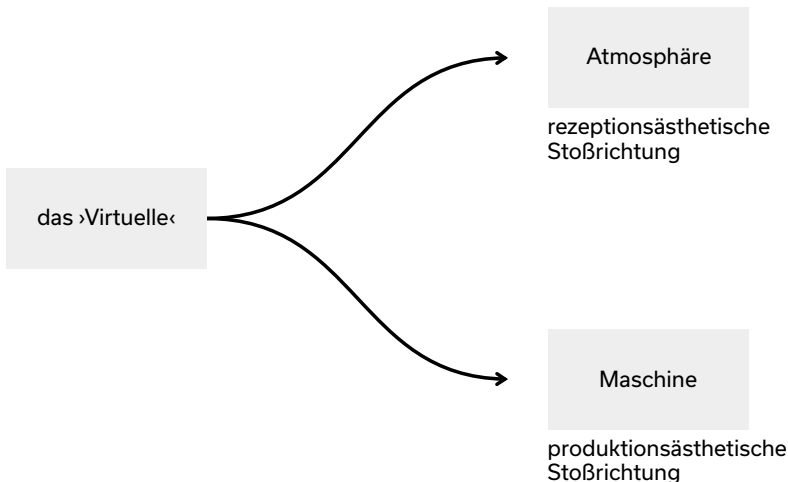


Abb. 3. Grobes Schema der Zuordnung der ästhetischen Perspektiven zu den beiden Stoßrichtungen des Virtuellen. (Quelle: Eigene Darstellung)

Pointiert ließe sich an dieser Stelle festhalten, dass die »atmosphärische« Domäne des Virtuellen eher mit dem Dispositiv der Rezeptionsästhetik zu verhandeln ist, während die »maschinelle« Domäne tendenziell in ihrer historisch-kulturellen Einbettung zu beforschen ist und daher eine produktionsäs-

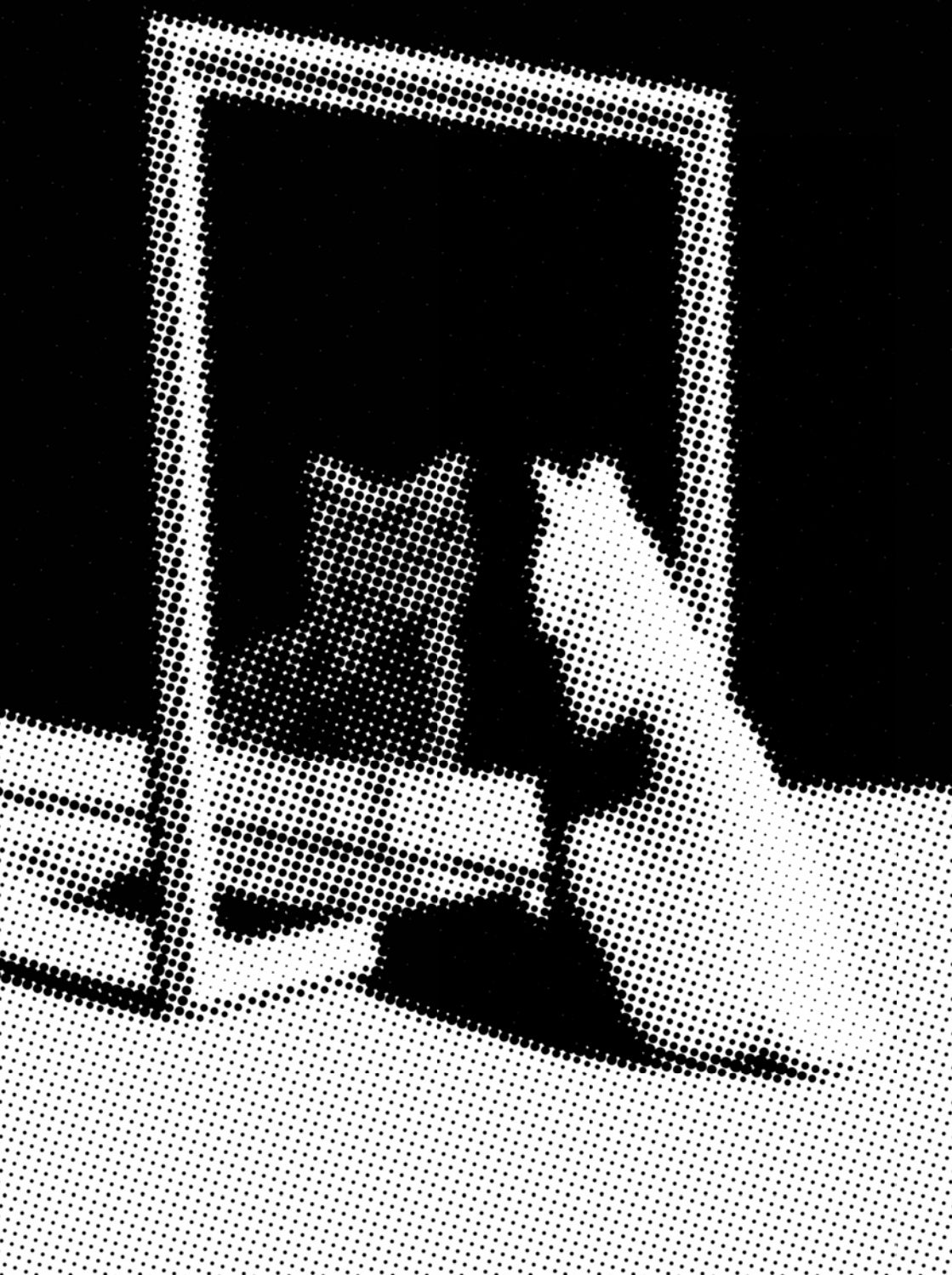
thetische Lesart einfordert (vgl. Abb. 3). Mithin bietet sich – insbesondere im Kontext der dualen Konstitution des Virtuellen – auch eine Untersuchungsperspektive an, die Rezeptions- und Produktionsästhetik nicht als »Opposition« (Nieragden 2016: 598), sondern vielmehr als Dialektik begreift.



Zusammengefasst wird in der vorliegenden Arbeit folgendermaßen vorgegangen: Kapitel II beschäftigt sich zunächst mit dem momentanen Stand der Hoffmann- und Romantikforschung und wirft einen Blick auf ausgewählte Aspekte der romantischen Theorie (vgl. Uerlings 2016a: 9). In Kapitel III werden Medialität und Ästhetik des Imaginären und der Imagination in der zeitgenössischen Kultur und insbesondere im Kontext von Hoffmanns poetischen Programmen untersucht. Im Hinblick auf die visuelle Vorgängigkeit des Virtuellen werden Hoffmanns Poetiken als *Bildästhetiken gelesen* (vgl. dazu Kremer 2003: 177), deren *Potentialität* sich durch affirmative und mithin *berechnete* Unbestimmtheitsstellen konstituiert. Die semiotischen Paradigmen (vgl. Esposito 1998: 270), die sich aus dem Hoffmann-typischen Dualismus von Symbolisierung des Imaginären (vgl. Caduff 2003: 153) und prosaischem Substrat herausbilden, werden anschließend im Konzept der »manieristischen Mimesis« gefasst. Nachdem jene Bildwelten in der doppelbödigen Konstitution des Virtuellen tendenziell in der Domäne der Maschine zu verorten sind, wird diese in Kapitel IV näher untersucht: Zunächst durch einen historischen Abriss des Maschinenbegriffs, der um 1800 selbst als »Schwellenphänomen« zwischen der barocken Begeisterung des Automats und der einsetzenden Frühindustrialisierung gelesen werden kann. Anschließend wird die Motivik der Maschine in Hoffmanns Texten herausgearbeitet und auf die Parallelen hin zum Virtuellen und der Virtual Reality untersucht. Bevor schlussendlich das Imaginäre selbst als Maschine gelesen wird, findet in einem Zwischenschritt eine Auswertung der Vorstellung des Menschen als Maschine statt, die wiederum in den Zusammenhang von Hoffmanns Poetik gesetzt wird. Eine ähnliche Stoßrichtung wird unter dem Begriff der Atmosphäre in Kapitel V verfolgt, indem ebenfalls zunächst die Historizität und Motivik des Konzepts verhandelt und anschließend in den spezifischen Kontext von Hoffmanns Poetik gesetzt wird. Herauszuarbeiten ist, dass sich das Atmosphärische durchaus als Hybrid von beiden Domänen des Virtuellen lesen lässt: So findet sich die Atmosphäre auch als Bildästhetik wieder, lässt sich jedoch – analog zur Maschine – auch als Konzeptualisierung von Hoffmanns poetischem Programm deuten.

Diese dialektische Verschränkung ist, wie sich ebenfalls in Kapitel V zeigen wird, geradezu typisch für eine Lesart des Virtuellen vor der Folie von Hoffmanns Poetik. So wird in diesem letzten Abschnitt eine rudimentäre Medienästhetik des Virtuellen ausbuchstabiert, die sich dezidiert an den romantischen Idealen orientiert. Schließlich wird nicht nur nachgewiesen, dass sich die heutige Vorstellung des Virtuellen mindestens seit 1800 herausgebildet hat, sondern, dass die Literatur der Romantik eine von Virtual Reality divergente Implementierung des Virtuellen unternommen hat, die sich rein ›imaginärer Maschinen‹ und Atmosphären bedient.

II. Zur Romantik- und Hoffmann- Forschung



3 Aspekte einer Theorie der Romantik

Im Vorwort der von ihm herausgegebenen Textsammlung *Theorie der Romantik* spricht Herbert Uerlings (2016a: 9) davon, dass die »Theorien der Romantiker [...] immer auch solche *über* die Romantik« seien. Romantische Texte sind also stets vor der Folie einer geradezu metafikionalen Poetik zu lesen, die die Produktionsbedingungen und ›Gemachtheit‹ des fiktionalen Texts inszeniert, indem sie die Konsequenzen und Implikationen des Textes in ein innerdiegetisch ausgeführtes theoretisches Gerüst integriert und so Aspekte sowohl der Rezeptions- als auch der Produktionsästhetik miteinander regelrecht verzahnt.

Wie deutlich sich eine solche Verwandtschaft zwischen Prosa und Theorie in der Praxis des einzelnen literarischen Textes zeigt, lässt sich bereits rudimentär in Hoffmanns Frühwerk nachvollziehen: Die Erzählung *Ritter Gluck*, die nicht nur als zentraler Prototyp von Hoffmanns charakteristischer Erzählkunst betrachtet wird (vgl. Meteling 2012d: 83), sondern auch die erste fiktionale Arbeit darstellt, die der junge Autor in einem Publikumsmedium veröffentlicht, erfüllt – produktionsästhetisch gesprochen – eine Doppelrolle: Bisher hat Hoffmann ausschließlich in der Rolle eines Rezensenten in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (AMZ) publiziert – mit seiner Erzählung, die er in diesem Medium platzieren möchte, verfolgt er mithin zwei Ziele: Zum einen möchte er sich weiterhin als Mitarbeiter in der AMZ empfehlen – entsprechende Tagebucheinträge vom Januar 1809 deuten darauf hin (vgl. TA-

GEBUCH II: 39); zum anderen möchte er auch als Autor von (musikalisch orientierten) Prosatexten Fuß fassen (vgl. Meteling 2012d: 81).³⁰

Grundsätzlich ist festzustellen, dass in *Ritter Gluck* bereits zentrale Motive angelegt sind, die gewissermaßen Hoffmanns poetische Prinzipien vorzeich-

30 Die Wiedergabe der Tagebucheinträge Hoffmanns in Arno Metelings Ausführungen zu *Ritter Gluck* im *E.T.A. Hoffmann-Lexikon*, die sich auf die Hoffmann-Biografien von Wittkop-Ménardeau (2004: 64) und Kleßmann (1995: 154) beziehen, sind recht stark gekürzt: Zu *Ritter Gluck* zieht Meteling einen Eintrag vom 27. Januar 1809 heran, der sich in toto wie folgt liest: »Vormittags in meine Wohnung wieder eingezogen. – An Cuno geschrieben wegen des CarolinenPrologs – Abends am *miserere* gearbeitet. *Asperges me hysopo* in den Singstimmen fertig – Mei[ne] litterarische Carriere scheint beginnen zu wollen.« (TAGEBUCH II: 42), was von Meteling (2012d: 81) derart gedeutet wird, dass Hoffmann »vor allem im Feld der Musikschriftstellerei und -kritik Fuß zu fassen« wolle. Wie sich jedoch in den Tagebüchern zeigt, erhält Hoffmann die Zusage zur Mitarbeit an der AMZ jedoch bereits zwei Tage früher, am 25. Januar 1809 von Hofrat Rochlitz, der ihn mit »[e]inem sehr angenehmen Brief« (TAGEBUCH II: 42) postalisch in den Mitarbeiterstab der Zeitung aufnimmt. Auch wenn Hoffmann sich über die Zusage freut, so kommentiert er die Aufnahme nicht näher (Es ist an dieser Stelle jedoch auch anzumerken, dass Hoffmann laut seinen persönlichen Notizen an dem besagten Tag bis in die Abendstunden bei einer Teegesellschaft verbrachte, anschließend aufgrund eines Hochwassers der Regnitz nicht mehr den Heimweg antreten konnte (vgl. ebd.) und daher bei »Madame Cuno« bis zum 27. Januar blieb.). Inwiefern sich der zwei Tage später erstellte Vermerk »Mei[ne] litterarische Carriere scheint beginnen zu wollen.« tatsächlich ausschließlich auf die musiktheoretische Arbeit in der AMZ bezieht, scheint daher unklar: Ob nun die Deutung von Kleßmann (1995: 154–155) und Wittkop-Ménardeau (2004: 64), die in dieser Notiz den Beginn der literarischen Tätigkeit Hoffmanns festmachen, oder die Lesart von Meteling (2012d: 81), der hier von einem Kommentar zur musikkritischen Arbeit ausgeht, die von Hoffmann intendierte Bedeutung besser fassen kann, ist nicht mit abschließender Sicherheit zu beantworten. Zur weiteren Einordnung des Tagebucheintrags ist noch hinzuzufügen, dass Heinrich Cuno, auf den Hoffmann mit »Cuno« vermutlich Bezug nimmt, zur fraglichen Zeit im Januar 1809 noch das hiesige Theater in Bamberg leitete, bis er im Frühjahr Konkurs anmelden musste (vgl. Schnapp 1966: 124–125) (vgl. dazu auch die stichpunktartigen Tagebuchaufzeichnungen Hoffmanns vom 13. Februar 1809, in der er schreibt: »Cuno erklärt sich nicht länger halten zu können. Die Gesellschaft [des Theaters] soll reduziert werden und von den Gagen 25 p. C. Abzug – wie wird das enden!!« (TAGEBUCH II: 45)). Hoffmann arbeitete für ihn als Komponist und Musikdirektor (vgl. Kremer 2012a: 19). Kremer (2012a: 19) weist insgesamt zwei Gemeinschaftsarbeiten aus, die in der kurzen Periode Cuno-Hoffmann am Bamberger Theater entstanden, namentlich *Das Gelübde* (nicht zu verwechseln mit dem *Nachtstück* aus Hoffmanns Œuvre – bei dem hier angesprochenen Werk handelt es sich um eine Arbeit aus der Feder Cunos, zu der Hoffmann nur die Musik zur Aufführung beisteuerte (vgl. Aumüller/Schindler 2016: o.S.)) und *Die Wünsche*. Zum »CarolinenProlog«, den Hoffmann in seinem Tagebuch referenziert, finden sich kaum weitere Hinweise, mit Ausnahme eines Eintrags vom 31. Januar, in dem Hoffmann schreibt, er habe den »Prolog zum CarolinenFest besorgt« (TAGEBUCH II: 43).

nen (vgl. ebd.: 83). Darüber hinausgehend lässt sich hier jedoch auch eine Art Metaperspektive eröffnen, die die weiter oben ausgeführten These Uerlings illustriert: Der duale Anspruch an *Ritter Gluck*, sowohl als Empfehlung für weitere rezensierende Tätigkeiten zu dienen als auch um als Auftakt zu einer literarischen Beschäftigung gelesen zu werden, ist insofern interessant, weil so auch ein dedizierter Prosatext als (metaphorische) Theoriebildung verstanden werden kann. Die These, die hier mit dieser kurzen Beschäftigung mit *Ritter Gluck* geprägt werden soll, ist, dass die Prosa Hoffmanns nicht nur als Bearbeitung oder Kommentierung einer (externen) Theorie gelesen werden kann, sondern auch als eine Art von Theoriebildung selbst (vgl. dazu auch Clason 2018: 85). Mithin lässt sich vor dem Hintergrund dieses Befunds die anvisierte Fluchtrichtung dieser Arbeit, die, wie in Kapitel 2.2 adressiert, ›Hoffmann mit Hoffmann‹ lesen möchte, realisieren.

Einschränkend ist hinzuzufügen, dass ein Großteil der herangezogenen Texte Hoffmanns dezidiert fiktionaler Natur sind, die naturgemäß nicht den Anspruch auf Konsistenz in der Terminologie verfolgen, sondern sich, wie später gezeigt werden wird, durch ein metaphernreiches ›Spiel‹ auszeichnen, das eine spezifische (›kompetente‹) Rezeptionsmodalität verlangt. Dementsprechend wird die fehlende terminologische Differenziertheit in Hoffmanns Schriften in der Forschung durchaus bemängelt, wie sich besonders prononciert bei Peter von Matt zeigt, der Hoffmann, stark pointiert, auch unterstellt, kein ›großer Denker‹ zu sein (vgl. Matt 1971: 1). Gleichwohl soll gezeigt werden, dass sich – mit entsprechender Kontextualisierung – durchaus tiefgehende Überlegungen aus den Zwischentönen von Hoffmanns Œuvre extrahieren lassen. Im Laufe der vorliegenden Arbeit wird einmal mehr auch auf die *Serapiontik* und die ›Callot's Manier‹ einzugehen sein – poetische Prinzipien, die Hoffmann innerhalb des diegetischen Raums ausbuchstabiert, die jedoch gleichsam diesen Raum selbst formatieren. Die dazu notwendige Einordnung ist jedoch nur dann möglich, wenn der zu analysierende Text nicht nur in die zeitgenössischen Lesarten eingebettet wird, sondern auch stets vor der Folie der romantischen Spezifika (wie etwa Selbstreflexion/Metafiktionalität, Intermedialität, Experimentalität, etc.) betrachtet wird. Dementsprechend wird im Folgenden auch eine überblicksartige Darstellung dieser Motive unternommen, um neuralgische Textstellen entsprechend einordnen zu können.

Zur Erforschung von Hoffmanns innerdiegetisch ausbuchstabierten Poetik werden nicht nur bereits detailliert untersuchte ›Klassiker‹ wie das *Serapiontische Prinzip*, sondern auch die bereits erwähnten ›Zwischentöne‹ in Hoffmanns Schriften herangezogen. So wird beispielsweise gezeigt, dass sich

zunächst vermeintlich unscheinbare begriffliche Unterscheidungen (wie etwa zwischen den Zuschreibungen ›wunderbar‹ und ›wunderlich‹) nicht nur in ihrer Semantik unterscheiden, sondern sich auch als ›Rahmen‹ für weiterführende poetische und ästhetische Diskurse fruchtbar machen lassen.

3.1 Selbstreflexion und Metafiktionalität

In seiner Monografie *Romantik* stellt Kremer (2003: 203) fest: »Hoffmanns Märchen sind nicht einfach nur Märchen, sondern gleichzeitig auch Reflexion der Märchenform und Reflexion der Bedingung von poetischer Imagination ganz allgemein.« Auch wenn Hoffmanns Roman *Die Elixire des Teufels* nicht als ›Märchen‹ anzusehen ist, lässt sich Kremers These in diesem Text, der sich insbesondere durch seine ›perspektivische Vielschichtigkeit‹ (vgl. ebd.: 144) auszeichnet, mit Hilfe einer Schlüsselszene illustrieren. Die Erzählung wird weitgehend aus der Perspektive des Mönchs Medardus wiedergegeben, ist jedoch einigen chronologischen und räumlichen Inkonsistenzen unterworfen, was auch auf den zunehmenden ›Wahnsinn‹ des Protagonisten zurückzuführen ist. Gipfel dieser Inkonsistenzen ist dabei eine Art außerkörperliche Erfahrung, in der sich Medardus selbst als nackter Mensch sieht, der die Pflastersteine seines Zellenbodens von unten aufbricht und schließlich bis zur Hüfte in die Zelle eindringen kann (vgl. DKV, ELIXIERE: 209–210). Diese Passage nimmt in den naturphilosophischen Auslegungen des Romans eine Schlüsselposition ein, weil sie das ›Durchbrechen‹, mithin die Metamorphose der leiblichen Sinnensphäre zu einer höheren geistigen Anlage in eine metaphorische Referenz kleidet (vgl. Barnickel 2015a: 41). Im Hinblick auf die Funktion des Protagonisten als perspektivischer Fixpunkt lässt sich diese Szene jedoch auch unter dem Vorzeichen der Selbstreflexion lesen.

Nachdem der Roman als Bericht des (geläuterten) Medardus präsentiert wird, in dem sich der Klosterbruder mit seinem Lebenswandel retrospektiv auseinandersetzt (vgl. DKV, ELIXIERE: 348–349), reflektiert diese Szene wiederum die Produktionsbedingungen der (Haupt-)Handlung und funktioniert als ›Deutungshilfe‹ (vgl. dazu Stockinger 2012c: 535) zur Praxis einer ›romantischen Hermeneutik‹ (vgl. dazu Schleiermacher 1838: 16). Diese Einbettung der Deutungshilfe in den diegetischen Rahmen impliziert, dass von den Leser:innen ebenfalls eine reflexive Perspektive bei der Lektüre erwartet wird,

was als weiteres ›Spiel‹ mit jenen multiperspektivischen Schichten zu lesen ist, die Kremer (2003: 144) im Roman identifiziert.

Während Medardus eine der vielen Bearbeitungen Hoffmanns darstellt, die ein ›gebrochenes‹ Künstler:innen- beziehungsweise Autor:innensubjekt darstellen, bietet sich an, diesem Charakter eine ›erfolgreiche‹ Autorenfigur gegenüberzustellen, die Hoffmann deutlich seltener in seinem Œuvre ausbuchstabiert. Im Text *Das öde Haus*, der im Rahmen des zweiten Teils der *Nachtstücke* veröffentlicht wurde, findet sich mit Theodor, analog zu Medardus in den *Elixieren*, eine Figur, die als Erzählinstanz einer umfassenden Binnenerzählung fungiert. Während Medardus' Fähigkeit zur Selbstreflexion durch den ›Wahnsinn‹ bedeutend eingeschränkt ist, zeichnet sich Theodor durch einen reflektierten, mithin ›besonnenen‹ Charakterzug aus, der die ›Konstruiertheit‹ seiner eigenen Wahrnehmung mit den Worten ›in der Tat, waren meine Blicke seltsam, so lang darin der Reflex des wahrhaft Seltsamen, das ich im Geiste schaute‹ (DKV, DÖH: 164) hervorhebt. Theodor bricht also ein Stück weit aus seiner innerdiegetischen Involvierung aus und kann eine Art Metaperspektive einnehmen, die sein eigenes Handeln und insbesondere seine Wahrnehmung zu hinterfragen vermag. Der Text selbst ist durch mehrere ineinander geschachtelte Binnenerzählungen aufgebaut, während die Rahmenerzählung als Erzählsituation konstruiert ist, in der Theodor im Freundeskreis ein Erlebnis aus seiner Zeit in Berlin darstellt. Nicht ohne Grund gibt Hoffmann dem Erzähler hier noch ein mediales Hilfsmittel in Form seines Taschenbuchs in die Hand, in dem er »allerlei Notizen von seiner Reise her eingetragen hatte« (ebd.: 165), um Theodors Vortrag zu strukturieren und so ein mündliches Erzählen zu inszenieren, »das konsequent auf den Akt des Schreibens bezogen bleibt und die poetische Verdichtung als Ausgangspunkt des Geschehens wählt.« (Lieb 2012a: 199)

Die individuellen Qualitäten Theodors,³¹ die ihn nicht nur als Erzähler, sondern insbesondere für die Rezeption erzählenswerter Begebenheiten prä-

31 Durch diesen Befund findet die bereits angedeutete Spezifik von Hoffmanns Erzählverfahren, die Verzahnung von Produktions- und Rezeptionsästhetik, ein subjektiviertes Beispiel: Theodors besonderer, mithin ›wunderbarer‹ Wahrnehmungsmodus, der Rezeption und Imagination miteinander verschränkt, erhält durch die metafiktionale Darstellungsweise, die die Entstehungsbedingungen des Textes inszeniert, produktionsästhetische Qualitäten. Gleichzeitig ist diese Inszenierung als Deutungshilfe, als Appell an die Leser:innen zu interpretieren, um die Potentialität des Textes, die sich durch seine Unabgeschlossenheit/Fragmentierung konstituiert – denn »Theodors Geschichte basiert auf Informationslücken« (Lieb 2012a: 199) – hervorzuheben.

destinieren, werden innerhalb der Rahmenhandlung ebenfalls ausgebreitet, indem der Zuhörer ›Franz‹³² seinen Freund Theodor charakterisiert.³³ So sei Theodor etwa mit einem ›sechsten Sinn‹ (vgl. DKV, DÖH: 163–164) ausgestattet, der ihm eine besondere »Sehergabe« (ebd.: 164) verleihe:

Daher kommt es, daß er oft unbekannten Menschen, die irgend etwas Verwunderliches in Gang, Kleidung, Ton, Blick haben, tagelang nachläuft, daß er über eine Begebenheit, über eine Tat, leicht hin erzählt, keiner Beachtung wert und von niemandem beachtet, tiefsinnig wird, daß er antipodische Dinge zusammenstellt und Beziehungen heraus fantasiert, an die niemand denkt. (Ebd.)

Dieses innerdiegetische Fragment aus der Rahmenhandlung lässt sich als fiktionalisierte Autopoiesis lesen, in der der Text sein eigenes Zustandekommen reflektiert. So lasse sich, wie etwa Kaiser (2010: 363) kommentiert, die Entstehungsgeschichte des Textes auf die Realie eines tatsächlichen ›öden Hauses‹ in Berlin zurückführen, das Hoffmann inspirierte. Hoffmanns Freund Julius Hitzig erinnert sich seinerseits etwa an einen Brief, in dem Hoffmann über den Eindruck schreibt, »den ein unter den Linden belegenes Haus auf ihn machte, dessen Fenster nach vorn hinaus nie geöffnet erschienen, und hinter denen seine Fantasie ihm allerlei Spuckhaftes [sic!] sehen ließ.« (Hitzig 1839: 106)

In der Hoffmann-Forschung wurde und wird viel diskutiert, ob in den einzelnen Figuren der historische Autor Hoffmann eingeschrieben ist. Insbesondere in der Auseinandersetzung mit dem später noch näher anzusprechenden *Serapiontischen Prinzip* (vgl. Kapitel 6.2), in der Figur des ›reisenden Enthusiasten‹ oder im ›Kapellmeister Johannes Kreisler‹ finden sich bisweilen diverse interpretatorische Ansätze, die von einem ›Alter-Ego‹ Hoffmanns ausgehen. Im Zuge der hier zu untersuchenden Selbstreflexion führt diese Diskussion jedoch kaum zu produktiven Ergebnissen – daher wird an dieser Stelle nicht weiter darauf eingegangen, welche Schnittmengen zwischen dem fiktiven Cha-

32 Kaiser (2010: 364) weist in seinem Kommentar in der RECLAM-Ausgabe der *Nachtstücke* darauf hin, dass Hoffmann hier vermutlich ein Fehler in der Benennung unterlaufen ist. Nachdem jedoch verschiedene Korrekturalternativen denkbar sind, bleibt die textliche Vorlage am Original. Analog dazu verfährt die Ausgabe aus dem DEUTSCHEN KLASSIKER VERLAG, die jedoch von Steinecke (2009: 1009) noch ergänzt wird, dass vermutlich ›Lelio‹ gemeint ist.

33 Die Diskussion um die besonderen Anlagen der Erzählfigur in der Rahmenhandlung wird bisweilen als innerdiegetische Theoriebildung interpretiert (vgl. Lieb 2012a: 198–199), was in Kapitel 6.5 nochmals aufgegriffen und verhandelt wird.

rakter ›Theodor‹ und dem tatsächlichen Autor Hoffmann bestehen. Vielmehr soll die Figur Theodors hier als Konzeptualisierung eines übergreifenden Rezeptions- und Produktionsprozess gelesen werden, der eine Teilmenge der Poetik Hoffmanns abbilden kann. Es fällt auf, dass diese Verbildlichung durch eine spezifische Art des Sehens konstituiert wird, das heißt, dass Hoffmann diese Selbstreflexion demnach als tatsächliche Reflexion im Wortsinne, mithin als visuellen bzw. ›optischen‹ Prozess deutet. In dieser Fluchtlinie kann daher auf den Begriff des ›Reflexes‹ eingegangen werden, der in Kapitel 1.1 im Kontext des Virtuellen bereits fruchtbar gemacht wurde. Zunächst ist festzuhalten, dass Hoffmann in seinem *Nachtstück* die Reflexion auch in ihrer ›physikalischen‹ Semantik benutzt – etwa, wenn Theodor im Traumzustand ausruft, der Diamant sei »der Reflex innerer Glut« (DKV, DÖH: 174). Reflexion ist hier als Widerspiegelung zu verstehen, die darüber hinaus auch auf ein technisches Artefakt, auf ein *Medium*, angewiesen ist, um den bisher obskur gebliebenen Produktionsprozess abzubilden. Sowohl die Qualitäten eines Mediums, als auch die Beeinflussung durch dessen Eigenschaften greift Hoffmann als erzählerisches Stilmittel auf. Deutlich wird dieser Befund etwa in der Szene, in der Theodor versucht, mittels eines Taschenspiegels das öde Haus unbemerkt zu beobachten: Der ›suggestive‹ Blick, der Theodor als Autoren- respektive Künstlersubjekt prädestiniert, wird durch das optische Medium potenziert, wie sich etwa an der Bemerkung eines Passanten festmachen lässt, der feststellt: »Daß Sie nur den Reflex des Bildes im Spiegel sahen, vermehrte gewiß sehr die optische Täuschung« (ebd.: 179). Nachdem das *Nachtstück* selbst wiederum als fiktionalisierte Wiedergabe von Theodors Reflexionen aufgebaut ist, bildet die Erzählinstanz gewissermaßen selbst den ›Spiegel‹, der die Suggestivkraft der Binnenerzählung multipliziert.

Im Text lassen sich drei optische ›Medien‹ ausmachen, die sich die Eigenschaften des ›Reflexes‹ teilen: Einerseits die dezidiert ›technischen‹ Artefakte wie ›Krystall‹ oder Taschenspiegel, andererseits Theodors ›Blick‹, in dem sich »der Reflex des wahrhaft Seltsamen«, das er »im Geiste schaute« (ebd.: 164) widerspiegelt. In dieser ›Verknüpfung von optischen Medien und Imaginationskraft‹ (Gaderer 2015: 63) findet sich die in Abb. 3 (Seite 59) skizzierte Aufteilung der Domänen des Virtuellen einerseits in eine produktionsästhetische (Maschine), andererseits in eine rezeptionsästhetische (Atmosphäre) Stoßrichtung in einem Text von Hoffmann wider: ›Maschinelle‹ Artefakte wie Taschenspiegel und Krystall fungieren als mediale Reflexionsmittel der Realien, während der Blick nach Innen als suggestive Konkretisation zu lesen ist,

die die Atmosphäre des ›Seltsamen‹ respektive des ›Wunderbaren‹ (vgl. dazu Kapitel 6.1) konstituiert.

Durch die Personifikation der Selbstreflexion ist an dieser Stelle auch überblicksmäßig das Motiv des Narzissos anzusprechen: Ein Aspekt, der mitunter bei der von Freud geprägten psychoanalytischen Lesart etwas zu wenig Beachtung erhält, ist, dass der Terminus des *Narziss* auf eine wesentlich ältere kulturelle Fundierung rekurriert, als dies die freudianische Interpretation vermuten lässt (vgl. Kicaj 2016: 80) und durchaus positiv konnotiert war. Im historischen Kontext ist dabei zunächst festzuhalten, dass das Bild der Künstler:in in der Romantik auch von der Auseinandersetzung mit der Industriellen Revolution geprägt war und die Ich-Bezogenheit der Narzisst:in auch als Emanzipation gegen die Kollektivierung der breiten Bevölkerung betrachtet werden muss. Schlegel etwa schreibt im ersten Band der Zeitschrift *Athenaeum*, dass Dichter »doch immer Narzisse« (Schlegel 1798: 35)³⁴ seien.³⁵ Damit wird der Narziss »zum Inbegriff des Dichters und dient modellhaft zur Beschreibung von Poesie: Durch die Verdoppelung und den Ausdruck des Selbst im künstlerischen Werk und durch die Referenz des Ichs auf sich selbst stellt er eine Art Ursprungsszene moderner Individualität dar« (Kicaj 2016: 80). Folgt man dieser Lesart, dann lässt sich Theodor auch als Narziss lesen, der als ›Archetyp‹ einer romantischen Künstler:innenfigur gelten kann und der bedeutende Funktionen eines ›Mediums‹ besitzt, indem er modulierend und multiplizierend auf Rezeption und Produktion eingreift. Nachdem Hoffmann diesen Befund innerhalb des Textes selbstreflexiv inszeniert (vgl. dazu Lieb 2012a: 199), stellt er dieses Phänomen gleichzeitig zur Disposition, wie etwa Kremer (1993: 17) feststellt: »Die ›romantische Generation nach Novalis‹ wirft keineswegs jede Form der Reflexion ab, sie legt sie strukturell tiefer und wendet sie auf sich selbst an: Sie verwandelt Reflexion zu einem großen Teil in eine Selbstreflexion des ästhetischen Materials und der künstlerischen Produktion.«

Wie aus diesem Zitat hervorgeht, lässt sich das Motiv der Selbstreflexion auch außerhalb der Dialektik Künstler:in–Rezipient:in verhandeln, indem

34 Die Seitenzahl ist etwas irreführend, da innerhalb der einzelnen Stücke des Bandes wieder mit neuer Nummerierung begonnen wird. Die in diesem Zitat angegebene Seite findet sich in *Athenaeum*, Erster Band, Zweites Stück.

35 Die in dieser Passage ebenfalls zitierte Jehona Kicaj gibt dieses Zitat unter Rückgriff auf Almut-Barbara Rengers *Mythos Narziß. Texte von Ovid bis Jacques Lacan* (vgl. Lacan/Renger 2005: 175) von der historischen Originalvorlage divergent mit »Dichter sind doch immer Narcisse« (Kicaj 2016: 80) wieder.

das ›Material‹ und die Materialität des Kunstwerks³⁶ ebenfalls untersucht wird. Insbesondere bietet sich dieses Vorhaben an, wenn die zahlreichen Ausführungen zur Schrift, zur Schriftlichkeit und zum Buch – auch vor der Folie von Hoffmanns Werk – als Spielart der Selbstreflexion gelesen werden. So führt das »romantische Autonomiepostulat [...] unter den Bedingungen der doppelten Reflexion zu einer Selbstbeobachtung, die sich in den Erzählungen der Romantik als weitgehende Thematisierung der eigenen ästhetischen Form, der zugrundeliegende Technik der Schrift und des Mediums Buch äußert« (Kremer 1997: 58; 2003: 105) – ein Phänomen, das in Kapitel 6.3 näher untersucht wird. Uerlings geht etwa davon aus, dass in romantischer Lesart »das Buch, das literarische Kunstwerk, und zwar vornehmlich eines, das von einem Künstler handelt, das geeignete Medium universaler poetischer Reflexion« (Uerlings 2016b: 12) darstelle.³⁷

Die Reflexion des ästhetischen Materials findet in *Das öde Haus*, wie sich in der Rahmenhandlung zeigt, durch die Verhandlung der Charakterzüge Theodors statt, nachdem die Unzulänglichkeit des Buches als Medium (vgl. DKV, DÖH: 163) mit der »imaginäre[n] Kraft des Stadterlebnisses« (Lieb 2012a: 198) beziehungsweise der Potentialität der »wirklichen Erscheinungen im Leben« (DKV, DÖH: 163) kontrastiert wurde. So findet sich das Motiv der Selbstreflexion in der Hoffmann-Forschung zumeist als Reflexion auf die Medialität gedeutet (vgl. etwa Böttcher 2015: 80; Brandl-Risi 2015: 356; Klesse 2015: 392–393; Schmidt 2015b: 164; Stockinger 2012c: 535–537), ist jedoch auch vor der Folie der bereits herangezogenen Metafiktionalität bei Hoffmann zu lesen (vgl. dazu Kapitel 2.2). Selbstreflexivität und Metafiktionalität stehen nicht in Opposition zueinander, vielmehr lässt sich die Selbstreflexivität als Eigenschaft metafictionaler Texte begreifen (vgl. Wolf 2016b: 488). Die bestimmende Lesart, mit der die metafictionalen Aspekte von Hoffmanns Œuvre in der Forschung als Selbstreflexion interpretiert werden – die sich vermutlich auch durch die optischen Konnotationen konstituiert (vgl. dazu Stockinger 2012c:

36 Mit Verweis auf Schleiermacher (1838: 16) ist einmal mehr festzuhalten, dass die romantische Hermeneutik – mithin also die Lektüre – als Interaktion mit einem *Kunstwerk* zu verhandeln ist.

37 Freilich lassen sich im Hoffmann-Korpus deutlich detaillierte Bearbeitungen des Motivkomplexes finden – so etwa mit dem Märchen *Der goldene Topf*, mit dem sich Kapitel 6.3 beschäftigt. An dieser Stelle soll jedoch gezeigt werden, dass nicht auf ›Schwerge- wichte‹ wie den *goldenen Topf* zurückgegriffen werden muss, sondern dass sich auch in einer bisher von der Forschung eher stiefmütterlich behandelten Erzählung wie dem *öden Haus* (vgl. Lieb 2012a: 197) derartige Motive nachweisen lassen.

535–537) – schließt jedoch keineswegs eine metafiktionale Perspektive aus. Dieser Befund lässt sich mit Blick auf die nachfolgenden Funktionen der Metafikionalität verdeutlichen, wie etwa das »Schaffen poetologischer Reflexionsräume; [die] ästhetische Selbst- oder Fremdkommentierung und Bereitstellung von Verstehenshilfen, v. a. bei innovativen Werken; [...] [sowie das] spielerische[] Ausloten der Möglichkeiten des Mediums.« (Wolf 2016b: 488) Sämtliche Aspekte sind in Hoffmanns Poetik anzutreffen: Neben der Konstitution einer poetischen Reflexionsebene, die etwa Kremer (2012c: 54) in Hoffmanns Texten identifiziert, findet sich hier auch die Idee des »Spielraums«, den sich Hoffmann laut eigener Aussage bei seinen *Fantasiestücken* erschließt (vgl. BRIEFE I: 176).³⁸ An dieser Stelle ist jedoch insbesondere die von Wolf (2016b: 488) ausgeführte Funktion des metafiktionalen Erzählens herauszuarbeiten, die auf die Herausbildung einer »kompetenten Leser:in« abzielt:

Für Hoffmanns Prosa sind Reflexionen auf die Bedingungen des Erzählens im Erzählen konstitutiv. Die Selbstreflexion als wichtigste Form literarischer Potenzierung kennzeichnet demnach das metapoetische Potential seiner Texte. Sie übernimmt [...] hermeneutische Funktionen, indem sie Deutungshilfen etwa im Rahmen von Erzählerkommentaren liefert. (Stockinger 2012c: 535)

Durch die metafiktionale Inszenierung der Medialität wirkt Hoffmann aktiv an der Entwicklung einer »kompetenten Leser:in« mit, die in einer Fluchtlinie mit dem Ideal der Leser:innen als »erweiterte Autor:innen« zu lesen ist – so notiert Novalis:

Der wahre Leser muß der erweiterte Autor seyn. Er ist die höhere Instanz, die die Sache von der niedern Instanz schon vorgearbeitet erhält. Das Gefühl, vermittelt dessen der Autor die Materialien seiner Schrift geschieden hat, scheidet beym Lesen wieder das Rohe und Gebildete des Buchs, und wenn der Leser das Buch nach seiner Idee bearbeiten würde, so würde ein zweiter Leser noch mehr läutern [...]. (Novalis 1901a: 34)

Die metafiktionale Reflexion, die jenes Ideal der Rezipient:in realisieren kann, bekommt in Hoffmanns Werk, den »prägnantesten Ausdruck [...] in der Form der Ironie« (Kremer 2012c: 49). Demnach ist diese nicht nur als »Effekt einer

38 Vgl. zum Begriff des poetischen »Spielraums« auch Jean Pauls Ausführungen in seiner *Vorschule der Ästhetik* (vgl. Jean Paul 1804: 3).

literarischen Selbstreflexion« (Scherer 2012a: 493) zu lesen, sondern vielmehr als eine Artikulationsform, mit der Hoffmann die metafikionalen Elemente in seine Texte integriert.³⁹

3.2 Universalitätsanspruch

Und das sind die rechten Leser, die mit und über dem Buche dichten. Denn kein Dichter giebt einen fertigen Himmel; er stellt nur die Himmelsleiter auf von der schönen Erde.

Joseph Freiherr von Eichendorff: AHNUNG UND GEGENWART (1841 [1815])

Friedrich Schlegel »fordert von der romantischen Poesie eine Kombination von künstlerischer Komposition und gleichzeitiger theoretischer Selbstreflexion, die Vereinigung »einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung« (Kremer 2003: 90–91). Wie bereits gezeigt, ist dieses Phänomen romantischer Poetik auch als »Deutungshilfe« zu verstehen, die bei der Herausbildung einer »kompetenten Leser:in« hilft. Diese ist notwendig, weil das Ideal der Kunstkonzeption der Romantik ein universales, allumschließendes Kunstwerk darstellt, das sich als Konglomerat aller romantischen Kunstwerke formiert. Daher besitzt jedes Einzelkunstwerk der Romantik typischerweise fragmentarischen Charakter, da es – zumindest in frühromantischer Deutung – ein Bruchstück des romantischen Gesamtkunstwerks darstellt. Das Universale in der romantischen Kunstkonzeption ist daher, wie Uerlings (2016a: 9) ausführt, nicht als abschließender Universalismus zu lesen, sondern eher als übergreifender systemischer Zusammenhang, der sämtliche Entitäten in Verbindung zueinander setzt. Der Unerreichbarkeit dieses idealen universalen Kunstwerks, das niemals erschöpfend auszubuchstabieren ist, begegnen die Romantiker:innen nicht nur mit einer Poetik der Potenzierung (vgl. dazu Novalis 1901b: 526–527; Novalis 1901a: 304–305), sondern auch mit der Vorstellung, dass ein romantisches Kunstwerk zwar durch sein Streben zum »Universalen« gekennzeichnet

39 Im Unterschied zu Friedrich Schlegel buchstabiert Hoffmann allerdings keine Theorie der Ironie aus (vgl. Lehmann 2015: 379), vielmehr ist Hoffmanns Konzept der Ironie »konkreter in der poetischen Praxis zu fassen« (Scherer 2012a: 493–494), ist also in die innerdiegetische »Figuren und Erzählerrede eingelassen.« (Lehmann 2015: 379)

net ist, gleichwohl jedoch stets als Fragment oder Bruchstück einer übergreifenden, jedoch niemals zu vollendenden Theorie zu lesen ist (vgl. Uerlings 2016a: 9),⁴⁰ wie sich etwa mit Blick auf Friedrich Schlegels *Fragment 116* zeigen lässt, das er in seiner Zeitschrift *Athenaeum* veröffentlicht: »Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. [...] Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann.« (Schlegel 1798: 28–29)⁴¹ So ist festzuhalten, dass sich das romantische Kunstwerk ausschließlich in der Einbildungskraft der Rezipient:innen konstituiert, die als »erweiterte Autor:innen« (vgl. Novalis 1901a: 34) selbst als Künstler:innen gelesen werden können, die in jedem individuellen Rezeptionsvorgang die Fragmente zu einem neuen, dezidiert an das individuelle Subjekt gebundenen Kunstwerk synthetisieren. Dieser Befund bedingt daher eine Ästhetik, die »in Abkehr von älteren Konzepten der Mimesis, als Effekt der Imagination bestimmt« (Kremer 2012c: 47) ist. Der romantische Anspruch an Universalität realisiert sich daher nicht in der singulären Geschlossenheit eines Kunstwerks, sondern vielmehr in *jedem* Lesebeziehungsweise Rezeptionsakt im Sinne einer romantischen Hermeneutik (vgl. Schleiermacher 1838: 16) neu. Durch die Einbeziehung der subjektiven Ergänzungsleistung als konstitutives Element der Poetik bewahrt Hoffmann seine »Modernität«, mithin ein Aspekt, der sein *Ceuvre* auch für die vorliegende Arbeit prädestiniert:

So ist Hoffmann wie der von ihm am meisten bewunderte Shakespeare zu einem Autor »of all time« geworden, der mit seiner artifiziell avancierten Universalkunst durch die Zeitläufte [sic!] hindurch oder über methodische Moden hinweg zur stets neuen Deutung einlädt, im Sinne eines »unendlichen Textes« [...], dessen Lektüre gar nicht abgeschlossen werden kann. (Loquai 2012: 46)

Hoffmanns *Universalpoesie* ist jedoch nicht nur vor der Folie des Modernen hervorzuheben, sondern zielt, wie nachfolgend gezeigt wird, auf eine *Universalkunst* ab (vgl. dazu ebd.: 45). Unter dem Vorzeichen der vorliegenden Arbeit, die sich mit den Parallelen zwischen dem Virtuellen und Hoffmanns Po-

40 Mit diesem Befund ist daher übrigens auch festzustellen, dass es *eine* »Theorie der Romantik« als abgeschlossenes in sich stets kohärentes konstruiertes Gebilde nicht geben kann; vielmehr konstituiert sich eine romantische Theorie in einem dynamisch-lebendigen Prozess durch eine besondere – mithin selbstreflexive – Hermeneutik.

41 Zur Angabe der Seitenzahl siehe die Anmerkungen in der Fußnote auf Seite 72.

etik auseinander setzt, bildet die Beschäftigung mit Hoffmanns Poetik, die – auch durch dessen Streben nach dem romantischen Ideal einer Universal-kunst – als Bildästhetik gelesen werden kann, die Basis, um die seitens einer Ästhetik des Virtuellen eingeforderten visuellen Aspekte auch innerhalb von textuellen Medien nachzuweisen.

Bei Hoffmann findet sich eine Bearbeitung des ›Universalen‹ etwa in den *Fantasiestücken*, die er mit ›in Callot's Manier‹ untertitelt. Wie nachfolgend gezeigt werden soll, lässt sich aus der Dynamik, die sich aus dem Zusammenspiel zwischen Titel und Untertitel konstituiert, auf eine spezifische Form des intermedialen Arbeitens schließen, die sich im Kontext des ›Universalkunstwerks‹ fruchtbar machen lässt. Zunächst ist festzuhalten, dass sich Hoffmann dem Ideal der Universal-kunst nicht nur durch eine Poetik des Fragments nähert, sondern auch den limitierenden *Eigensinn* des Textmediums durch das Überwinden der Grenzen von Konvention, Genre und nicht zuletzt der Medientechnik selbst begegnet – so schreibt etwa Steinecke (1997: 55), dass »Bild, Musikstück und literarischer Text [...] bei Hoffmann verschiedene Erscheinungsformen eines gleichen Kunstwillens« darstellen.⁴² In einem Brief notiert Hoffmann etwa:

eine bunte Welt, voll magischer Erscheinungen, flimmert und flackert um mich her, – es ist, als müsse sich bald was Großes ereignen, – irgendein Kunstproduct müsse aus dem Chaos hervorgehen! – ob das nun ein Buch, – eine Oper, ein Gemälde seyn wird, – *quod diis placebit* (BRIEFE II: 214)

Diese Gedanken, die Hoffmann im Februar 1804 zu Papier bringt, stehen nicht nur symptomatisch für seinen biografischen Hintergrund – so stellt er sich auch persönlich die Frage, ob er »zum Maler oder zum Musikus organisirt« (ebd.: 214) sei,⁴³ sondern auch, dass Hoffmanns Werk stets vor der Folie einer intermedialen Poetik zu lesen ist. Exemplifizieren lässt sich diese Arbeitsweise

42 Dass Hoffmann die Diskussion um eine Hierarchie von Kunst und Genre verfolgte, lässt sich etwa mit Blick auf das *Nachtstück Die Jesuiterkirche in G.* belegen, in der er die Erzählinstanz mit der Figur Berthold über eine angenommene Hierarchie der Genres diskutieren lässt (vgl. DKV, DJG: 116). Siehe dazu auch die Anmerkungen in der Fußnote auf Seite 201 (Kapitel 6.6) sowie die Ausführungen von Matt (1971: 5).

43 Hoffmann schreibt im Übrigen diesen Brief aus der erst kürzlich an Preußen zugefallenen Stadt Plock, in die er strafversetzt wurde, nachdem er zuvor in Posen als juristischer Assessor gearbeitet hatte (vgl. dazu Steinecke/Allroggen 2006b: 537–538). Hoffmanns Zweifel an seiner eingeschlagenen juristischen Karriere und insbesondere die mit dieser Tätigkeit erwartete Zurückhaltung in der Kritik der Obrigkeit (die um 1822 in der

mit Hoffmanns erstem publizierten Band, den *Fantasiestücken*, die für Steinecke/Allroggen (2006b: 585) »ein geradezu programmatisches Beispiel seines [=Hoffmanns] Strebens nach einer Universalkunst« darstellen. Allein der Begriff des *Fantasiestücks* lässt sich als regelrechte Verschmelzung der drei zentralen Künste Musik, bildende Kunst und Literatur lesen: Hoffmann betitelt mit ›Fantasiestücke‹ eine Sammlung von literarischen Werken, obwohl, wie etwa Matt (1971: 4) hinweist, in zeitgenössischem Wortgebrauch die ›Fantasie‹ eher auf eine musikalische Improvisation hindeutet.⁴⁴ Dass Hoffmann in seiner Schreibweise nicht zwischen ›Phantasie‹ (= Vorstellungskraft) und ›Fantasie‹ (= musikalische Improvisation) unterscheide, lasse sich, so Matt (ebd.) weiter, auch als intermediale Referenz lesen, die die produktionsästhetische Praxis vollkommen dem Ideal eines ›Universalkunstwerks‹ unterordnet. Gleichwohl ist dieses Universalkunstwerk in Hoffmanns Œuvre nicht als kanonische Programmatik, sondern vielmehr als zu verhandelndes Dispositiv zu lesen, das selbst fragmentarischen Charakter besitzt. Verdeutlichen lässt sich dieser Befund, wenn der Untertitel der *Fantasiestücke*, die Hoffmann mit ›in Callot's Manier‹ auszeichnet, in die Diskussion mit einbezogen wird. Wie ein privater Briefwechsel zwischen Verleger Kunz und Autor belegen, wählte Hoffmann sehr bewusst (vgl. BRIEFE I: 176) das als poetologische Programm (vgl. Lubkoll 2015b: 9) zu verstehende Motto für die Textsammlung, um sich »dadurch Spielraum zu manchem« (BRIEFE I: 176) einzuräumen. Die Ästhetik dieses ›Spielraums‹ ist beständig Teil der wissenschaftlichen Diskussion in der Hoffmann-Forschung: So sehen Steinecke/Allroggen (2006b: 588) in der ›Callot's Manier‹ eine Konzeptualisierung, die die »Heterogenität [...] so stark betont«, dass die »Differenz zu der auf Totalität zielenden Frühromantik« deutlich werde. Hoffmanns Poetik ist in dieser Lesart als Auseinandersetzung, mithin als ›Spiel‹, zu interpretieren, das sich von einer regelgeleiteten Ästhetik emanzipiert und seine Konstitutionsbedingungen selbstreflexiv hinterfragt. Gleichwohl lässt sich die ›Callot's Manier‹, auch bedingt durch das Zustandekommen der *Fantasiestücke* als Sammlung von größtenteils bereits im Vorfeld veröffentlichten Texten, als Ansatz Hoffmanns lesen, das heterogene Material unter einem überspannendem poetischen Programm zu versammeln. So sieht Stockinger (2012a: 90) in der ›Manier Callot's‹ gerade einen praktischen

berühmten Knarrpanti-Affäre einen Höhepunkt finden wird), verdeutlichen, dass Hoffmanns Poetik auch im Kontext seines biografischen Hintergrundes zu lesen ist.

44 Dieses Phänomen wird in Kapitel 5 aufgegriffen und diskutiert.

Vorschlag einer »auf Ganzheit zielende[n] Poetologie der Abschweifung und der parataktischen Ordnung«, die die frühromantischen »Forderungen nach der Einheit des Mannigfaltigen« produktionsästhetisch realisieren könne und mithin imstande ist, die »Paradoxie von Universalanspruch und Unabschließbarkeit« (Kremer 2003: 92) aufzulösen. Daher werde das (literatur-)theoretische Programm, das Novalis und Schlegel skizzieren, in besonderer Weise von Arnim und Hoffmann produktiv umgesetzt – Kremer (ebd.: 27) schreibt dazu:

Das hohe Reflexionsniveau des theoretischen Entwurfs einer progressiven Universalpoesie in der Frühromantik bildete den Maßstab, an dem sich die Erzählungen von Arnim und Hoffmann nicht nur orientierten, sondern dem sie in einer Weise gerecht wurden, daß von ihnen starke Impulse auf wichtige Strömungen innerhalb der Literatur der Moderne ausgingen.

Das Ziel dieser kursorisch gehaltenen Auseinandersetzung mit diesem Aspekt der Hoffmann-Forschung ist nicht, eine Lösung für diese Diskussion anzubieten, sondern vielmehr den Fokus auf die konkrete produktionsästhetische Realisation zu richten, mit welchen Mitteln Hoffmann das Dilemma von Universalpoesie und Unabschließbarkeit bearbeitet. Als zentrales Spezifikum lässt sich hier eine Arbeitspraxis identifizieren, die sich ausdrücklich nicht auf eine exklusive Artikulationsform konzentriert, sondern vielmehr durch die Kombination von verschiedensten Kunstformen und -formaten mit dem Ideal der Universalpoesie »spielt«. Dieses intermediale Arbeiten wird im nachfolgenden Kapitel untersucht.

3.3 Zur Intermedialität

Der im vorgehenden Kapitel dargelegte romantische (und nie gänzlich einlös-bare) Universalitätsanspruch an ein Kunstwerk wäre ohne eine ebenfalls bereits angesprochene »Besonderheit« der romantischen Poetik kaum denkbar: Die Bearbeitung eines Universalkunstwerks prädestiniert eine Arbeitsweise, die nicht nur über Genrengrenzen, sondern – insbesondere in Hoffmanns Poetik – auch über Mediengrenzen hinweg funktioniert. Durch die Anwendung und metafiktionale Referenzierung verschiedener medialer Ausdrucksformen *innerhalb* seines Œuvres verfolgt Hoffmann jene genuine Poetik der Intermedialität, die als »zentral für die Bedeutungskonstitution seiner literarischen

Werke« (Schmidt 2015a: 374) zu werten ist. Das so entstehende Kunstwerk ist, wie es Steinecke (1997: 55) formuliert, eine ›Manifestation eines Kunstwillens‹, die – trotz der privilegiert scheinenden Stellung des Buches und der Schrift – letztendlich die konkrete Ausdrucksform einer Wirkästhetik unterordnet.⁴⁵ Dieser Befund lässt sich angesichts Hoffmanns »Mehrfachbegabung als Literat, Komponist, Musikrezensent und Zeichner« (Schmidt 2015a: 374) argumentativ darstellen. Der weiter oben zitierte Brief, in dem der 28-jährige Hoffmann überlegt, ob er eher als Maler oder Musiker arbeiten möchte, anstatt seine ›bürgerliche‹ Karriere als Jurist weiter zu verfolgen, ist als Indiz zu werten, dass Hoffmann seine Interessen in seinem künstlerischen Schaffen bündelt; so bezeichnet etwa Steinecke (1997: 58) die besondere Arbeitsweise Hoffmanns als ›Komponieren‹ eines Texts.

Diese »intermediale[] Ästhetik der Wechselbespiegelung von Erzählen, Lust-Spiel, Bildender Kunst, Musik und Tanz« (Scherer 2012b: 255) in Hoffmanns Werk soll nachfolgend mittels zweier Stoßrichtungen nachvollzogen werden: Zum einen anhand der bereits angesprochenen ›Manier Callot's‹, eine Programmatik, mit der Hoffmann einige seiner Prosatexte auszeichnet, zum anderen am Beispiel eines musikrezensensorischen Textes, den Hoffmann in der *Allgemeinen Musikalische Zeitung* veröffentlicht, jedoch später auch passagenweise in ein *Fantasiestück* übernimmt und es so ebenfalls unter das ästhetische Programm der ›Manier Callot's‹ stellt.

›Callot's Manier‹

Die aus Hoffmanns Autorenpersönlichkeit abgeleitete Arbeitsweise greift auch Stockinger (2012a: 88) auf, wenn sie schreibt, dass die ›Callot's Manier‹ als dezidiert intermedial angelegte Programmatik zu verstehen sei, die der ›poetisch-musikalische[n] Doppelkompetenz‹ Hoffmanns Rechnung trage. In dieser Überlegung klammert sie jedoch ein entscheidendes Kriterium aus, nämlich, dass die ›Callot's Manier‹ nicht nur als ›poetisch-musikalisches‹ Charakteristikum zu lesen ist, sondern auch die bildende Kunst referenziert, mit deren spezifischen Produktionsästhetiken Hoffmann durch eigene Praxiserfahrung vertraut war – mithin ist die ›Manier Callot's‹ demnach mindestens

45 Vgl. dazu auch das »Prinzip der Stilmischung«, das Auerbach (2015: 436), als Konstituens des Realismus ansieht, dessen Fundierung gleichwohl in der Romantik gelegt wurde (vgl. ebd.: 441). In dieser Fluchtlinie ist Hoffmanns Intermedialität mithin als »Signum seiner Modernität jenseits der Romantik« (Schmidt 2015a: 374) zu lesen.

als ›trimediales‹ Konstrukt zu lesen.⁴⁶ Hoffmann stellt dem ersten Band der *Fantasiestücke*, zwischen der Vorrede von Jean Paul und dem eigentlichen Beginn der Erzählungen, eine knappe Hommage an Callot voran, in der er zu Ende die folgende Passage – halb rhetorische Frage, halb Entschuldigung – stellt:

Könnte ein Dichter oder Schriftsteller, dem die Gestalten des gewöhnlichen Lebens in seinem innern romantischen Geisterreiche⁴⁷ erscheinen, und der sie nun in dem Schimmer, von dem sie dort umflossen, wie in einem fremden wunderlichen Putze darstellt, sich nicht wenigstens mit diesem Meister entschuldigen und sagen: Er habe in Callot's Manier arbeiten wollen? (DKV, JC: 18)

Hoffmann nimmt hier Bezug auf einige Kupferstiche des Künstlers – Steinecke (1997: 60) bezeichnet ihn als »Lothringer Grafiker« – Jacques Callot, dessen Werke Hoffmann um 1812/1813 kennengelernt hatte (vgl. Steinecke/Allroggen 2006b: 606–607). Steinecke (1997: 61) betont, dass sich in der Hommage, betitelt mit ›*Jacques Callot*‹, Hoffmanns »Bekenntnis zum Romantischen« manifestiere – »Begriffe wie Fantasie, sonderbar, wunderlich, wunderbar, grotesk, heterogenste Elemente, Skurrilität, Ironie« stünden programmatisch für ein »Kunstverständnis, das Individualität und Subjektivität über das Allgemeingültige stellt«. In dieser Sichtweise lasse sich etwa die besondere Arbeitsweise Hoffmanns auch deduktiv erforschen, da die hypermediale Assemblage nicht beliebig zusammengestellt, sondern »nach bestimmten und bestimmbareren Prinzipien« (ebd.: 58) »komponiert« wurde.

Insgesamt stellt Hoffmann noch weitere Werke unter das Vorzeichen der ›Manier Callot's‹, namentlich die *Nachtstücke* und *Die Elixire des Teufels*,⁴⁸

46 In Kapitel 6.6 wird diese Lesart noch um den Aspekt der Räumlichkeit beziehungsweise der räumlichen Inszenierung erweitert, sodass von geradezu ›multimedialen‹ Charakteristika auszugehen ist, die in der ›Manier Callot's‹ konzeptualisiert werden.

47 Nachdem der Begriff des ›Geisterreichs‹ in der vorliegenden Arbeit mehrmals Verwendung findet, ist an dieser Stelle die zeitgenössische Semantik herauszustellen: So bezeichnen die Romantiker:innen mit ›Geisterreich‹ den ›mentalischen Raum‹ der ›Seele‹/des ›Geistes‹, wie sich nicht nur hier bei der Einlassung zur ›Manier Callot's‹ zeigt, sondern sich etwa auch in Hoffmanns *Beethoven-Rezension* (vgl. AMZ, BEETHOVEN I: Spalten 634), im Wörterbuch, das Hoffmann verwendet (vgl. Eberhard 1799: 89), sowie bei Jean Paul (1804: 131) nachweisen lässt.

48 In dieser Kontinuität ist darüber hinausgehend das Märchen *Prinzessin Brambilla* anzuführen, das Hoffmann jedoch nicht in der ›Manier Callots‹ gelesen haben will, sondern das er mit dem Untertitel »Ein Capriccio nach Jakob Callot« (DKV, PB: 767) versteht.

nicht nur um an den Erfolg der *Fantasiestücke* anzuknüpfen (vgl. Steinecke 2009: 951; Weitin 2012: 161), sondern auch, um die Texte unter diesem poetischen Konzept, das als Verbund von produktions- wie auch rezeptionsästhetischen Charakteristika zu lesen ist (vgl. Stockinger 2012a: 89–90), zu versammeln. Die von Hoffmann beschworene ›callotische Zusammenführung‹ von »heterogensten Elementen« (DKV, JC: 17) zu einem ästhetischen Programm, bezieht sich daher nicht nur auf die textlich-inhaltliche Domäne, sondern auch auf die mediale Erscheinungsform. Analog zu Callots Werk, dessen besondere ›Lebendigkeit‹ Hoffmann beschreibt (vgl. ebd.), sind auch die Texte, die Hoffmann in der ›Manier Callot's‹ verfasst, darauf angelegt, neben ihrer Textgestalt weitere Ebenen der Medialität zu entfalten. Besonders deutlich wird diese eingeschriebene Potentialität in den *Nachtstücken*, die Hoffmann 1816/1817 in Berlin veröffentlicht und die als »eine Art Fortsetzung und Steigerung« (Steinecke 2009: 951) der *Fantasiestücke* zu lesen sind. Im Gegensatz zum englischen *night-piece* bezeichnet der Ausdruck ›Nachtstück‹ im zeitgenössischen deutschen Sprachgebrauch zunächst nahezu ausschließlich ein Verfahren aus der bildenden Kunst (vgl. Kaiser 2010: 409; Schneider 2015b: 56). Zwar setzt sich die Verwendung im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts auch in der literarischen Lesart durch,⁴⁹ jedoch darf hier wiederum angenommen werden, dass Hoffmann diese Konnotation mit der bildenden Kunst als ›Spiel‹ implementiert. So referenziert der Begriff ›Nachtstück‹ in der visuellen Semantik etwa Leonardo da Vincis Hell-Dunkel-Lehre,⁵⁰ die von Künstlern wie Salvator Rosa oder Antonio Correggio aufgegriffen wurde und insbesondere im Barock einen Höhepunkt erreichte (vgl. Kaiser 2010: 408). Im Kontext von Hoffmanns Œuvre nehmen diese drei Künstler eine prominente Stellung ein: So tritt etwa Leonardo als Figur in *Die Elixire des Teufels* in Erscheinung (vgl. DKV, ELIXIERE: 277), ein Text, den Hoffmann auch unter das ästhetische Programm der ›Manier Callot's‹ stellt. Salvator Rosa findet nicht nur eine eher beiläufige Erwähnung im *Nachtstück Die Jesuiterkirche in G.* (vgl. DKV, DJG: 127), sondern Hoffmann widmet ihm eine eigene Erzählung – er taucht in Gestalt des ›Signor Formica‹ in dem gleichnamigen Text in den *Serapions-Brüdern* auf (vgl. Steinecke 2009: 953). Und schließlich findet sich in

49 Siehe dazu auch: Leopoldseder: *Groteske Welt – Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Nachtstücks in der Romantik*.

50 Insbesondere die als ›Chiaroscuro‹ bezeichnete Hell-Dunkel-Maltechnik Leonardos (vgl. Shearman 1962: 13) und Caravaggios wird später noch für die Diskussion um Räumlichkeit und Perspektive fruchtbar gemacht (vgl. Kapitel V).

Hoffmanns *Nachtstück Die Jesuitenkirche in G.* auch eine Referenz auf Antonio da Correggio (vgl. DKV, DJG: 125), dessen Arbeiten Hoffmann bei einem Besuch der Gemäldegalerie in Dresden kennen gelernt hatte; so schreibt er im Sommer 1798 in einem Brief an Hippel, »die Nacht von Correggio [habe ihn] in den Himmel gehoben« (BRIEFE II: 174).

Um diese Überlegungen abzuschließen, ist festzuhalten, dass der ›Spielraum‹, den sich Hoffmann durch die ›Manier Callot's‹ erschließt, auch als intermediale Arbeitsweise einzuordnen ist, die dem romantischen Anspruch an Universalität mit einer Poetik begegnet, die durch die Verbindung von unterschiedlichen (›heterogenen‹) Künsten mit ihrer jeweiligen medialen Ausdrucksform innerhalb eines literarischen Werks funktioniert. Wie in Kapitel 6.6 ausgeführt wird, ist dieses Charakteristikum von Hoffmanns Poetik auch ästhetisch im Kontext eines spezifischen Manierbegriffs zu verhandeln.

Beethoven-Rezension

Während die ›Callot's Manier‹ als poetisches Programm von Hoffmanns Prosatexten gelten kann, findet sich in der *Beethoven-Rezension* eine Art poetologischer Hybrid wieder, der zwischen musikwissenschaftlicher Analytik und Poetik verortet ist. Die unter dem Titel ›*Beethoven-Rezension*‹ versammelten Texte blicken nicht nur auf eine durchaus bewegte Entwicklungsgeschichte zurück (vgl. Willer 2015b: 212), sondern erfuhren einige Überarbeitungen und Neukontextualisierungen durch Hoffmann. Grundsätzlich lassen sich drei individuelle Versionen des Textes identifizieren: Zum einen die ›Urversion‹, die von Hoffmann als Fachrezensionen um 1810⁵¹ bzw. 1813 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* – wie in diesem Blatt üblich (vgl. Willer 2015a: 217) ohne Namensnennung – veröffentlichte und die mit *Beethoven op. 67. C-Moll-Symphonie* bzw. *Beethoven op. 70. Zwei Trios*⁵² überschrieben waren (vgl. Uerlings 2016b: 395–396). Daneben eine Bearbeitung dieser Texte durch Kürzung der musikwissenschaftlichen Komponenten unter Beibehaltung der einleitenden ästhetischen Überlegungen als Vorabdruck in der *Zeitung für die elegante Welt* (ZEW),

51 Ein Tagebucheintrag vom 23. Juni 1809 belegt, dass Hoffmann den Auftrag zur Rezension bereits im Vorjahr erhalten hatte (vgl. TAGEBUCH II: 60).

52 Die Titelangaben orientieren sich an der von Uerlings (2016b: 396) in *Theorie der Romantik* verwendeten Kurzform. Im Original sind die Titel bedeutend länger – das Siglenverzeichnis (ab Seite 527) listet unter den Siglen ›AMZ, BEETHOVEN I‹ und ›AMZ, BEETHOVEN II‹ die vollständigen Titel auf.

um für die *Fantasiestücke* zu werben⁵³ welcher aufgrund seiner Länge auf mehrere Ausgaben der Zeitung verteilt wurde.⁵⁴ Und schließlich die ›fiktionalisierte‹ Endfassung, die weitgehend identisch mit dem Text in der ZEW als *Kreislerianum Nro. 4* in den *Fantasiestücken* Eingang findet (vgl. DKV, K1: 52–61).⁵⁵

Nachdem die *Beethoven-Rezension* innerhalb dieses Projekts mehrmals aus verschiedenen Perspektiven untersucht wird, ist der Kontext dieser Entstehungsgeschichte stets relevant. So ist insbesondere – bei weitgehend identischer Textgestalt – der Unterschied zwischen der musikwissenschaftlichen Rezension und dem *Kreislerianum* zu betonen: Während die Rezension als ›ernsthafte‹ Analyse des Musikkenners Hoffmann zu werten ist, wird der Text in den *Kreislerianum Nro. 4* durch seinen Neukontextualisierung als fiktionalisierte Aufzeichnung der mitunter wahnsinnigen Figur Kreisler verfremdet und ist stets vor der Folie dieser Verfremdung zu lesen (vgl. dazu Kapitel 6.5).

Für die in diesem Kapitel adressierte Intermedialität Hoffmanns ist die *Beethoven-Rezension* deswegen relevant, weil Hoffmann im musikästhetischen Teil der Rezension der Problematik der Inkommensurabilität eines performativen Rezeptionserlebnisses durch eine dezidiert intermediale Beschreibungstechnik begegnet. Die Diskrepanz zwischen der von Hoffmann in der Rezension aufgezeigten Unbeschreibbarkeit (vgl. AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 631) und der textlichen Auseinandersetzung mit der Musik führt zu einem medialen Bruch (vgl. Willer 2015a: 218), den Hoffmann mit einer bildlichen Beschreibungstechnik auflöst. Hoffmann selbst ist die Neuartigkeit seiner Ar-

53 Der Text wurde ohne Nennung des Autors veröffentlicht, jedoch mit folgendem Hinweis der Redaktion: »Wir theilen diesen Aufsatz als Probe eines Werkes mit, welches nächstens unter dem Titel: *Fantasiestücke in Callots Manier. Blätter aus dem Tagebuch eines reisenden Enthusiasten*, mit einer Vorrede von Jean Paul Friedrich Richter, bei Kunz in Bamberg erscheinen wird. Wir sind überzeugt, daß der geistreiche Verfasser allen, die eine nicht bloß zeitverkürzende, sondern wahrhaft unterhaltende Lektüre lieben, mit der Herausgabe dieses Werks ein sehr erfreuliches Geschenk machen wird.« (ZEW, BEETHOVEN: Spalte 1953)

54 Konkret beginnt der Aufsatz, betitelt mit *Beethovens Instrumentalmusik*, in der Ausgabe 245 (9. Dezember 1813) und wird bis Ausgabe 247 (11. Dezember 1813) fortgeführt (vgl. ZEW, BEETHOVEN). Nachdem die Spaltennummerierung über die gesamten Ausgaben innerhalb eines Jahres fortgeführt wird, finden sich die Aufsatzfragmente in den Spalten 1953–1957 (Ausgabe 245), 1961–1967 (Ausgabe 246), sowie 1971–1975 (Ausgabe 247).

55 Wenn im weiteren Verlauf dieser Arbeit daher die ›*Beethoven-Rezension*‹ aufgerufen wird, dann sind damit die beiden Ur-Texte gemeint, die in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* veröffentlicht wurden.

beitsweise bewusst; daher schiebt er seiner ästhetischen Analyse folgende einleitende Bemerkung vor:

Rec.⁵⁶ hat eins der wichtigsten Werke *des* Meisters [...] vor sich; er ist durchdrungen von dem Gegenstande, worüber er sprechen soll, und niemand mag es ihm verargen, wenn er, die Gränzen der gewöhnlichen Beurtheilungen überschreitend, alles das in Worte zu fassen strebt, was er bey jener Composition tief im Gemüthe empfand. (AMZ, BEETHOVEN I: Spalten 630–631)

Um diese Wirkästhetik zu artikulieren, die »alle durch Begriffe bestimmbar Gefühle zurücklässt« (ebd.: Spalte 631), beschreibt Hoffmann den Musikgenuss nur fragmentarisch und arbeitet im Gegenzug mit bildlich-räumlich-performativen Analogien. In seiner Rezension vergleicht Hoffmann die Werke von Beethoven, Haydn und Mozart miteinander, mit dem argumentativen Ziel, Beethoven auf ein Niveau mit den etablierten Künstlern Haydn und Mozart zu stellen und so ein für die Rezipient:innen weitgehend unbekanntes Werk der Wiener Moderne zu erschließen – aus diesem Grund erweitert Hoffmann den zur Verfügung stehenden Wortschatz an Ausdrücken und (sprachlichen) Bildern, um die Symphonie im norddeutschen Kulturbetrieb zu etablieren (vgl. Dahlhaus/Miller 2007: 168). Diese spezifische Arbeitsweise lässt sich insbesondere in der Passage zu Haydns Kompositionen nachvollziehen. So schreibt Hoffmann:

Der Ausdruck eines kindlichen, heitern Gemüths herrscht in Haydns Compositionen. Seine Symphonie führt uns in unabsehbare, grüne Hayne, in ein lustiges, buntes Gewühl glücklicher Menschen. Jünglinge und Mädchen schweben in Reihentänzen vorüber; lachende Kinder hinter Bäumen, hinter Rosenbüschen lauschend, werfen sich neckend mit Blumen. (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 632)

Durch den Einbezug weiterer medialer Ausdrucksformen – die Beschreibung lässt sich etwa als performative Bühnenszenierung oder als Gemälde, das in der »Manier Callot's« rezipiert wird, interpretieren – löst Hoffmann das Dilemma der Unaussprechlichkeit eines erlebten Musikkunstwerks (vgl. ebd.: Spalte 631). Wie bereits Umberto Eco (2002: 145) festgestellt hat, ist diese Ar-

56 Hoffmann spricht hier von sich selbst in der dritten Person als »Recensent« – auch, um die für die AMZ typische Anonymität zu wahren.

beitsweise als typisch romantische Programmatik zu lesen: »Statt die poetische Botschaft und deren Wesen zu definieren, deuten die Ästhetiken romantischen Ursprungs deren Wirkungen durch ein bilderreiches Metaphernspiel an« (ebd.: 145) und verlegen die ›Ausbuchstabierung‹ der Fragmente in die subjektiven Konkretisationen der Rezipient:innen. In dieser Kontinuität ist auch der Befund zu interpretieren, dass Hoffmann in seiner Rezension mehrfach betont, dass die von ihm begutachteten Werke »einen gleichen romantischen Geist« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 632) atmeten – um nachzuweisen, dass Beethoven auf Augenhöhe mit Haydn und Mozart zu stellen sei, weil er ebenfalls als »rein romantischer [...] Componist« (ebd.: Spalte 633) einzuordnen sei. Um diesen ›romantischen Geist‹ enger zu fassen, ist mit Blick auf das nachfolgende Kapitel eine weitere metaphorische Spielart Hoffmanns anzuführen, die sich in der *Beethoven-Rezension* offenbart: So beschäftigt er sich in einer kurzen Passage auch mit der Kritik an Shakespeares Werk, dem im zeitgenössischen Feuilleton ein »Mangel wahrer Einheit und inneren Zusammenhanges« (ebd.: Spalte 634) unterstellt wurde. Tatsächlich ist diese fragmentarische Beschaffenheit geradezu konstitutiv für die romantische Ästhetik, die das ›eigentliche‹ Kunstwerk in die Einbildungskraft der Rezipient:innen verlagert, während die Autor:in respektive Künstler:in lediglich die »Himmelsleiter« (Eichendorff 1841: 130) für diese subjektive Synthese aufstellt. So argumentiert Hoffmann dagegen, dass analog zu Beethoven »nur ein sehr tiefes Eingehen in die innere Structur [...] die hohe Besonnenheit des Meisters« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634) sichtbar mache – aus Shakespeares Werk erwachse mittels dieser Rezeption, mithin durch den »tiefern Blick[,] ein schöner Baum, Knospen und Blätter, Blüten und Früchte« (ebd.). Shakespeares Struktur entfalte sich daher nicht der ›ästhetischen Messkünstler:in‹, sondern ist – ebenfalls typisch romantisch – organisch verschlungen. Dieser Zusammenhang zwischen der arabesken Verschlingung und der Forderung nach einer ›romantischen Kunst‹ wird im nachfolgenden Kapitel verhandelt.

4 Romantisieren der Welt

Godwi setzte hinzu, das Romantische ist also ein Perspectiv oder vielmehr die Farbe des Glases und die Bestimmung des Gegenstandes durch die Form des Glases.

Clemens Brentano: GODWI ODER DAS STEINERNE BILD DER MUTTER (1801)

Wie bereits in Kapitel 3.2 dargelegt, ist die »Paradoxie einer unabschließbaren Universalität« (Kremer 2003: 92) eine ›Grundfigur‹ (vgl. ebd.: 90) romantischer Poetik. Uerlings (2016b: 9) spricht sich in der Einleitung des von ihm herausgegebenen Sammelbandes *Theorie der Romantik* für eine »unendliche Hermeneutik« aus: Die Romantik dürfe in ihrer Mannigfaltigkeit und Vielseitigkeit nicht in Richtung eines wie auch immer gearteten Universalismus interpretiert werden – vielmehr koexistieren die einzelnen ›Sprachen‹ und Systeme nebeneinander und ergeben so eine bunte Assemblage, die sich durch ihre Pluralität dem Ideal einer Universalpoesie annähert. Die im vorhergehenden Kapitel verhandelte Intermedialität, die sich in Hoffmanns Œuvre offenbart, lässt sich demnach auch als produktive Realisation dieser Annäherung, oder, um die zeitgenössische Terminologie zu verwenden, dieser ›Approximation‹ (vgl. Novalis 1901b: 527), lesen. Wie sich bereits in der ›Manier Callot's‹ zeigt, ist das Ziel der romantischen Künstler:innen und Autor:innen nicht, so Uerlings (2016a: 9) weiter, die erschlossene Mannigfaltigkeit in ein kohärentes System zu destillieren, sondern vielmehr zu einer für sich selbst stehenden ›unendlichen Vielfalt‹ zu emanzipieren; denn aus dieser opulenten Vielfalt entstehe in »Verbindung mit dem Prinzip der Selbstreflexivität [...] die Forderung nach der Steigerung oder Potenzierung.« (Uerlings 2016b: 9) Einmal mehr of-

fenbart sich dieses Phänomen in der ›Callot's Manier‹, wenn etwa Hoffmann in seiner Hommage an Callot schreibt, die Arbeiten seien »aus den heterogensten Elementen geschaffene[] Kompositionen« (DKV, JC: 17), die sich einer regelgeleiteten kritischen Beurteilung entzögen, weil Callots Kunst »über die Regeln der Malerei hinaus« (ebd.) reiche. Um diesen Befund in den zeitgenössischen Kontext einzuordnen und explizit auf die von Uerlings (2016b: 9) aufgezeigte Potenzierung einzugehen, bietet sich eine Passage aus Novalis' Notizen an,⁵⁷ die er um 1798/1799 zu Papier brachte:

Jede Wissenschaft hat ihren Gott, der zugleich ihr Ziel ist. So lebt eigentlich die Mechanik vom Perpetuo mobili und sucht zu gleicher Zeit als ihr höchstes Problem ein Perpetuum mobile zu construiren; so die Chymie mit dem Menstruo universali und dem geistigen Stoffe, oder dem Stein der Weisen. Die Philosophie sucht ein erstes und einziges Princip; der Mathematiker die Quadratur des Zirkels und eine Principalgleichung; der Mensch – Gott; der Mediciner ein Lebenselixir, eine Verjüngungs-Essenz und vollkommenes Gefühl und Handhabung des Körpers; der Politiker einen vollkommenen Staat, ewigen Frieden, freyen Staat. (Novalis 1901b: 526–527)

Uerlings (2016b: 9) interpretiert diese (in seiner Wiedergabe eingekürzte) Passage als »Universalitätsanspruch und Steigerung«, in dem jeder Profession ein »Ideal absoluter Vollendung« zugeordnet wird. Dass dieses (frühromantische) Ideal offensichtlich nicht realisierbar ist, sei innerhalb der Idee bereits angelegt – Novalis' »Approximationsprincipe« (Novalis 1901b: 527) bringe den dahinter liegenden Gedanken auf den Punkt, dass durch den steten Versuch der Annäherung an die konturierten Ziele eine »unendliche Bewegung« (Uerlings 2016b: 10) induziert werde. Mithin ist diese unendliche Bewegung auch mit einem ästhetischen Vorzeichen zu lesen, wie sich im berühmten Ausspruch Novalis' zeigt, in dem er postuliert, die Welt müsse romantisiert werden:

Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder. Romantisiren ist nichts als eine qualitative Potenzirung. Das niedre Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identificirt. [...] Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekann-

57 Zum Verhältnis von Hoffmann zu Novalis ist hier etwa auf die Ausführungen von Wittkop-Ménardeau (2004: 111) zu verweisen. In den *Serapions-Brüdern* lässt Hoffmann die Serapionsbrüder ebenfalls auf Novalis rekurreren (vgl. DKV, SB3: 382).

ten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe so romantisiere ich es.
 – Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche – dies wird durch diese Verknüpfung logarythmisirt – es bekommt einen geläufigen Ausdruck. (Novalis 1901a: 304–305)

In Novalis' Terminologie (›Potenzierung‹) findet sich ein ›Spiel‹ mit naturwissenschaftlichen Terminologien wieder, das auf »eine Metamorphose [verweist], die eine Sublimierung im Sinne der Chemie oder Alchemie« (Wirth 2012a: 118–119) impliziert. Auch wenn, wie Kremer (1993: 112) hervorhebt, die Motive der Alchemie im Œuvre Hoffmanns bestenfalls in den Grundzügen erforscht wurden, so ist festzuhalten, dass das Motiv der Sublimation, die als »hochzeitliche Vereinigung [...] die grundlegende Operation der Alchemie« darstellt, auch in Hoffmanns Werk Verwendung findet. Unter Bezug auf Steinecke/Allroggen (2006b: 765) stellt Wirth (2012a: 119) den alchemistischen Prozess der Sublimation als Metapher für die »Verbindung des Märchenhaften mit dem Alltäglichen« heraus. Mithin zeichnet Novalis' Wortwahl auch die ›Experimentalität‹ vor, die im zeitgenössischen Kulturbetrieb dualistisch zu lesen ist: Einerseits als ›Spielraum‹ (vgl. die ›Callot's Manier‹) zur Intermedialität, andererseits jedoch auch als performative Inszenierung, die zwischen Naturwissenschaft, Naturphilosophie und Phantasmagorie changiert (vgl. dazu Gamper 2009: 29–31).

Das ›Romantisieren der Welt‹ offenbart jedoch auch ein grundlegendes Paradoxon: Während die poetischen Programme, wie etwa das Postulat nach einer universellen Kunst gezeigt hat, erfordern, die etablierten Formatierungen einer regelgeleiteten Kunst zu überkommen, lässt sich das Approximationsprinzip seinerseits als Symbolisierung lesen: Wenn Novalis schreibt, dass durch das Romantisieren nicht nur das Alltägliche durch das Wunderbare/Märchenhafte angereichert wird, sondern auch das Unendliche »logarythmisirt« (Novalis 1901a: 305) – also in ein ›approximiertes‹ *Format* (vgl. Novalis 1901b: 527) überführt werden kann, das einen »geläufigen Ausdruck« (Novalis 1901a: 305) besitzt, dann ist diese Operation als romantische Modellbildung zu verstehen (vgl. dazu auch: Thabe 2002: 31), die das Unaussprechliche mittels allegorischer Zeichen konzeptualisiert und artikuliert – was einmal mehr die Notwendigkeit einer Herausbildung der ›kompetenten Leser:in‹ hervorhebt. Deutlich wird dieser Befund, dass der Geist die Eindrücke stets in abstrahierte respektive ›approximierte‹ Formate überführt, auch in der Psychia-

trie um 1800. So schreibt der – auch von Hoffmann rezipierte – Arzt Johann Christian Reil in seinen *Rhapsodien*:

Daher rührt es, dass der Geist jeden Stoff, der ihm gegeben wird, seiner Organisation gemäss verarbeitet, und überall Einheit in das Mannichfaltige zu bringen sucht. Er wickelt im Selbstbewusstsein den unermesslichen Faden der Zeit in einem Knäuel zusammen, reproducirt abgestorbene Jahrhunderte und fasst die ins Unendliche ausgestreckten Glieder des Raums, Bergketten, Flüsse, Wälder und die am Firmament hingestreuerten Sterne in das Miniaturgemälde einer Vorstellung auf. (Reil 1803: 55)

Diese Tätigkeit, so Reil (ebd.) weiter, vermittele dem Individuum den Eindruck, dass es selbst der »Schöpfer« sei und ein »Eigentumsrecht über die Welt ausser ihm« besitze. Mithin zeigt sich also der von Novalis konturierte Universalitätsanspruch, in dem der Mensch durch das Streben nach dem Ideal eines göttlichen Zustandes gekennzeichnet ist (vgl. Novalis 1901b: 526–527), als *Wahrnehmungs-* und *Kognitionsmodus* ausgeführt. Wie sich im weiteren Verlauf durch den Verweis auf Leibniz' göttliche Veränderungsgesetze, die »der Schöpfer« den Monaden *virtuell* einpflanzt (vgl. Leibniz 1847: 50), zeigen wird, ist diese Idee auch für das Virtuelle in höchstem Maße relevant, indem das Subjekt, das ebenfalls zwischen Wahrnehmung und Aktualisierung changiert, selbst »wo nicht *actu*, doch *potentia*, Schöpfer« (Novalis 1901a: 25) ist. Das »Romantisieren der Welt« ist also stets unter dem Vorzeichen einer Virtualisierung und Aktualisierung zu lesen, indem das Individuum einerseits die »Welt ausser ihm« (Reil 1803: 55) als »Miniaturgemälde einer Vorstellung« (ebd.) in »den engen Raum seines Gehirns ein[zu]schachteln« (DKV, SB2: 34) versucht, mithin also *virtualisiert*. Andererseits findet durch diesen Virtualisierungsprozess eine Transformation des Individuums hin zur »erweiterten Autor:inenschaft« respektive zum »creatorship« statt, da das Subjekt als »Schöpfer:in« dieser »Miniaturgemälde« agiert, sie also in der subjektiven Imagination *aktualisiert*. Dieser Befund wird in den Abschnitten III, IV und V nochmals in den Kontexten von Imagination, Maschine und Atmosphäre im Detail aufgegriffen und verhandelt..

4.1 Zum Konzept der Arabeske

Novalis beschäftigt sich in seiner Auseinandersetzung mit der *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* von Johann Gottlieb Fichte mit der dialektischen Verschränkung von Referent und Referens: In seinen *Fichte-Studien* untersucht er das ›Wesen der Identität‹, dem er implizit eine Form zugesteht und das er in der Reflexion durch »imaginäres Trennen und Vereinigen« oder durch etwas »Nichtidentisches« – etwa durch ein Zeichen – repräsentiert sieht (vgl. Novalis 2016a: 46–47; Uerlings 1991: 115–119). Diese beiden Wesensvarianten stehen nicht dichotom gegenüber, sondern sind im Kontext des (Selbst-)Bewusstseins als eine Einheit zu sehen: Die Mittel der Reflexion scheinen nicht ausreichend, um den transzendentalen Charakter der Form zu fassen, dementsprechend ist eine »Mythologisierung« (Pfeiffer 2009: 138) respektive Anreicherung in Gestalt der Kunst nötig, die sowohl durch den Kontemplationsgedanken als auch durch ihre »semiotische[] Verdichtung« (Kremer 2003: 99) die Defizite der Reflexion kompensiert (vgl. Uerlings 2016b: 22). Die Zeichenhaftigkeit in der Romantik ist daher nicht als Interferenz- oder Störfaktor anzusehen, sondern geradezu als konstituierendes Moment zu lesen, dessen Ästhetik in Kapitel 6.3 untersucht wird. Als exemplarisches Modell, das, wie nachfolgend gezeigt werden wird, auch die typisch romantischen Motive fassen kann, ist an dieser Stelle die *Arabeske* anzusprechen.

Der Begriff wurde im Kontext der (romantischen) Literatur zuerst von Friedrich Schlegel⁵⁸ in seiner um 1800 in der Zeitschrift *Athenaeum* publizierten *Rede über die Mythologie* geprägt, in der er sich mit den Parallelen zwischen der Mythologie und der romantischen Poesie auseinandersetzt, wenn er schreibt:

Die Mythologie ist ein solches Kunstwerk der Natur. In ihrem Gewebe ist das Höchste wirklich gebildet; alles ist Beziehung und Verwandlung, angebildet und umgebildet, und dieses Anbilden und Umbilden eben ihr eigentümliches Verfahren, ihr innres Leben, ihre Methode, wenn ich so sagen darf. Da finde ich nun eine große Ähnlichkeit mit jenem großen Witz der romantischen Poesie, der nicht in einzelnen Einfällen, sondern in der

58 Hoffmann war mit Schlegels Werk vertraut – so belegt etwa eine Notiz in seinem Tagebuch: »Trostlos ins Bette gekrochen – viel in Schlegels dramatischen Vorles[ungen] gelesen – Ich will die wichtigsten Definitionen aus dem Werke *ad usum* ausziehn.« (TAGEBUCH III: 76)

Konstruktion des Ganzen sich zeigt, und den unser Freund uns schon so oft an den Werken des Cervantes und des Shakespeare entwickelt hat. Ja diese künstlich geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Widersprüchen, dieser wunderbare ewige Wechsel von Enthusiasmus und Ironie, der selbst in den kleinsten Gliedern des Ganzen lebt, scheinen mir schon selbst eine indirekte Mythologie zu sein. Die Organisation ist dieselbe und gewiß ist die Arabeske die älteste und ursprüngliche Form der menschlichen Fantasie. Weder dieser Witz noch eine Mythologie können bestehen ohne ein erstes Ursprüngliches und Unnachahmliches, was schlechthin unauflöslich ist, was nach allen Umbildungen noch die alte Natur und Kraft durchschimmern läßt, wo der naive Tiefsinn den Schein des Verkehrten und Verrückten, oder des Einfältigen und Dummen durchschimmern läßt. (Schlegel 1968: 318–319)

Der Begriff der Arabeske ist also bereits bei seiner Prägung hinreichend divers aufgeladen: So ist die Fundierung in der Natur, der Rückbezug auf den Mythos, der im Begriff angelegte inhärente Widerspruch sowie das ›chaotische‹ Moment in die Arabeske eingeschrieben. Ziel des Konzeptes der Arabeske ist, aus dem typisch romantischen Unendlichkeitsanspruch (vgl. Novalis 1901a: 304–305), der »unendlichen Fülle« (Uerlings 2016a: 28), eine Art von Konsistenz herzustellen (vgl. Rotermund 1968: 55), die jedoch die typisch romantischen Charakteristika wie Experimentalität oder Intermedialität nicht verneint, sondern vielmehr als »Art intermediale[r] Aufpfropfung« (Wirth 2012a: 126) zu verstehen ist. Insofern kann die Arabeske hier als übergreifendes Konzept verstanden werden, das sowohl die Pluralität der romantischen Poetik, als auch die »Vermittlung zwischen Endlichem und Unendlichem, realem und idealem Interesse« (Uerlings 2016a: 28) konzeptionalisiert. In dieser rein auf die Funktionalität auslegenden Lesart ist die Arabeske auch in den Kontext der ›Callot's Manier‹ (vgl. Kapitel 3.3) zu setzen, der ebenfalls vereinzelt nachgesagt wurde, sie sei – zumindest in Hoffmanns *Fantasiestücken* – als Modell zur Herstellung einer übergreifenden Konsistenz für die ansonsten lose Zusammenstellung heterogener Texte zu lesen. Analog zu dieser – mittlerweile obsoleten (vgl. Steinecke/Allroggen 2006b: 581–595) – Lesart der ›Callot's Manier‹ ist jedoch auch das Konzept der Arabeske deutlich weiter zu fassen denn als bloßes Instrument zur Konzeptualisierung der ›unendlichen‹ Pluralität. Vielmehr prädestiniert sich die Arabeske durch ihre »Verweiskfunktion« (Rotermund 1968: 55), zur »Darstellung des eigentlich unaussprechlichen Un-

endlichen« (ebd.).⁵⁹ Diese Interpretation leitet gewissermaßen den Diskurs ein, inwiefern die Arabeske einerseits als semiotisches Phänomen, andererseits durch die Verweisfunktion auch als ›Interface‹ aufgefasst werden kann. Verdeutlichen lässt sich diese Lesart mit einem der wenigen Texte Hoffmanns, der den Begriff wortwörtlich implementiert.⁶⁰ Im *Nachtstück Das steinerne Herz* findet sich die Arabeske als Teil einer szenischen Beschreibung wieder, mit der die Leser:in in direkter Ansprache adressiert wird:

Schon von außen findest Du das Landhaus auf altertümliche groteske Weise mit bunten gemalten Zieraten verschmückt, Du klagst mit Recht über die Geschmacklosigkeit dieser zum Teil widersinnigen Wandgemälde, aber bei näherer Betrachtung weht Dich ein besonderer wunderbarer Geist aus diesen bemalten Steinen an und mit einem leisen Schauer, der Dich überläuft, trittst Du in die weite Vorhalle. Auf den in Felder abgeteilten, mit weißem Gipsmarmor bekleideten Wänden erblickst Du mit grellen Farben gemalte Arabesken, die in den wunderlichsten Verschlingungen, Menschen- und Tiergestalten, Blumen, Früchte, Gesteine darstellen, und deren Bedeutung Du ohne weitere Verdeutlichung zu ahnen glaubst. (DKV, DSH: 318–319)

Nachdem die Gliederung des Anwesens und dessen Garten räumliche Konzeptualisierungen der ›verwirrenden‹ (vgl. Steinecke 2009: 1029) Erzählstruktur darstellen (vgl. Böttcher 2015: 69) – unter anderem findet sich im Garten selbst ein ›steinernes Herz‹ als *Mise en abyme* angelegt (vgl. DKV, DSH: 340) – präsentieren sich auch die architekturtheoretischen Konnotationen der Arabeske als fruchtbares Motiv. So ist die postulierte ›Verweisfunktion‹ auch in der architekturtheoretischen Definition der Arabeske zu identifizieren, die als »stilisiertes Rankenornament des Hellenismus und der Renaissance« (Koch 1988: 393) beschrieben wird, die im Vergleich zur ›Maureske‹ – wie etwa die in der Erzählung aufgeführten »arabische[n] und türkische[n] Inschriften« (DKV, DSH: 319) – naturalistischer ausgeführt ist (vgl. Koch 1988: 393 und 435). Der

59 In dieser Fluchtrichtung lässt sich die romantische Arabeske als Vorläufer des (mathematischen) Fraktals lesen, das nicht nur visuelle Anklänge mit einer arabesken Spirale besitzt, sondern ebenfalls als »Struktur im Chaos, die sich bildlich in phantastisch komplexen Patterns« (Peitgen 1991: 268) artikuliert.

60 Dieser Befund ist jedoch nicht als Indiz einer nachrangigen Relevanz der Arabeske in Hoffmanns Œuvre zu lesen, vielmehr verhandelt Hoffmann die Arabeske zumeist in ›indirekter‹ Art und Weise, indem er die arabesken Verschlingungen in seine Poetik integriert (vgl. Rotermund 1968: 48–50).

Verweis kommt in dieser Lesart dadurch zustande, dass das ›Ornament‹ nicht als ausschließlich zierendes Beiwerk verstanden wird, sondern seinerseits als Signifikant, dessen Signifikat jedoch individuell von den Leser:innen zu konkretisieren ist. Aus diesem Grund erschließt sich die »Bedeutung [...] ohne weitere Verdeutlichung« (DKV, DSH: 318–319) der »widersinnigen Wandgemälde« (ebd.: 318), weil die Arabeske nicht auf ein singuläres Verhältnis von Zeichen und Bezeichnetem abzielt, sondern vielmehr als *Symbol*, das auf die Einbildungskraft der Rezipient:innen verweist, zu lesen ist.⁶¹

Die ›architektonische‹ Perspektive auf die Arabeske macht daher ein Spezifikum der romantischen Poetik greifbar: Obwohl die äußere Erscheinung ein naturalistisches Zeichen (vgl. Koch 1988: 393) darstellt, verweist dieses Symbol nicht auf einen singulären Referent, sondern vielmehr auf eine Pluralität an möglichen Deutungssträngen, von denen sich in jedem Rezeptionsakt eine neue Interpretation konkretisiert. Die Arabeske ist in dieser Fluchtlinie der »Keim«, aus dem nach »dem tiefern Blick ein schöner Baum, Knospen und Blätter, Blüten und Früchte [...] erwächst«, wie Hoffmann in der *Beethoven-Rezension* feststellt (vgl. AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634). Die ›architektonische‹ Arabeske, deren Erscheinungsbild Hoffmann in *Das steinerne Herz* beschreibt, stellt daher ebenfalls ein *Mise en abyme* dar: Die florale Ornamentik mit ihren verzweigenden Strängen referenziert auf jene ›unendliche‹ Entfaltung, mithin auf die ›romantische Potenzierung‹, dessen Signifikant sich einer naturalistischen Artikulationsform bedient.⁶²

61 Die Einbildungskraft wird in Kapitel 5 näher untersucht. Darüber hinausgehend ist festzuhalten, dass die oben zitierte Passage aus *Das steinerne Herz* auch Aspekte der *Pareidolie* beinhaltet, die ebenfalls im Kontext der Imagination zu lesen ist und kursorisch ab Seite 159 erkundet wird.

62 Mithin behält Adorno also insofern recht, wenn er schreibt, dass, die »[p]hantastische Kunst, die romantische wie Züge davon in Manierismus und Barock [...] ein Nichtseiendes als seiend vor[stellen]. [...] Der Effekt ist die Präsentation eines Nichtempirischen, als wäre es empirisch.« (Adorno 1998: 36) Wie sich in Kapitel 6.5 zeigen wird, ist insbesondere diese Engführung des Fantastischen als Differenz von naturgesetzlichen Phänomenen jedoch wenig zielführend.

4.2 Subjektivierung

Nachdem sich das ›romantische Kunstwerk‹ stets in den individuellen Konkretisationen der ›erweiterten Autor:innen‹ respektive der Rezipient:innen konstituiert, lässt sich in der Romantik eine »Psychologisierung der Subjektivität« (Kremer 1997: 6) ausmachen, mithin eine ›Zentralisierung‹ des ästhetischen Strebens hin zu einer auf eine individuelle Wirkästhetik ausgerichteten Ausdrucksweise, die keine ›objektive‹ Darstellung anstrebt, sondern das subjektive Erleben der Figur herausarbeitet. Ziel dieser Subjektivierung ist eine ›Übertragungsfunktion‹, in der das subjektive Erleben der Protagonist:in auf die Leser:innen projiziert wird.

Beispielhaft lässt sich hier Hoffmanns Roman *Die Elixiere des Teufels* heranziehen, der gerade nicht aus einer objektiven Distanz wiedergegeben wird, sondern aus der Ich-Perspektive »in grell gezeichneten Einzelszenen im vergegenwärtigenden Stil« (Kremer 2003: 144) geschildert wird. »Der Gedanke ist die Tat!« (DKV, ELIXIERE: 214) lässt Hoffmann im Roman die Figur des Malers zu Protagonist Medardus im Wahn postulieren und kommentiert mit dieser Passage das Emergente der imaginären Realität, die letztendlich durch die subjektive Imagination entsteht. Wie bereits ausgeführt, kommt der Rezipient:in hier die Rolle einer ›erweiterten Leser:in‹ (vgl. Novalis 1901a: 34) zu, die als ›creator‹ bedeutendes Wirkpotential erhält, indem sie mittels ihrer Einbildungskraft eine subjektive Konkretisation (›Aktualisierung‹) der fiktiven Wirklichkeit ausgestaltet. Dass Hoffmann dieses Phänomen als konstitutives Merkmal seiner Poetik begreift, lässt sich mit einer Passage aus dem Roman belegen, in dem eine Szene aus dem Klostergarten geschildert wird: Ein Gedanke an Aurelie führt tatsächlich dazu, dass Protagonist Medardus seine Geliebte erscheinen lassen kann (vgl. DKV, ELIXIERE: 224). Als Methode, um diesen Vorgang für die Leser:innen zu plausibilisieren, bindet Hoffmann die Erzählperspektive an das subjektiven Erleben der fiktiven Figur des Medardus, was zu einem Erzählverfahren führt, das sich inhärent unzuverlässig präsentiert und stets an das emotionale und psychische ›Innenleben‹ der Figur gekoppelt ist. Diese besondere Konstitution der Erzählinstanz wird in einem dem Text vorgeschobenen Vorwort eines fiktiven Herausgebers dargelegt, in dem die Leser:innen in geradezu ›beschwörendem‹ Duktus zu einer

individuellen Vergegenwärtigung der im Text angelegten Affordanzen angehalten werden:

96

Dich umwehend die geheimnisvollen Schauer der wunderbaren Sagen und Legenden die dort abgebildet, dir ist, als geschähe Alles vor deinen Augen, und willig magst du daran glauben. In dieser Stimmung liesest du die Geschichte des Medardus, und wohl magst du auch dann die sonderbaren Visionen des Mönchs für mehr halten, als für das regellose Spiel der erhitzten Einbildungskraft. (Ebd.: 11)

Durch die dezidiert subjektive Schilderung löst sich die Grenze zwischen tatsächlich-rationaler und imaginär-fantastischer Realität zusehends auf. Exemplarisch lässt sich dieses Phänomen etwa an einer – hier selbstreflexiv gedeuteten – Aussage des Abts festmachen, der zur Figur des Malers (die wiederum als ein Alter-Ego des Protagonisten Medardus gedeutet werden kann) kommentiert, es sei »zweifelhaft, ob seine körperliche Erscheinung *das* ist, was wir *wahr* nennen« (ebd.: 274). Neben dem Faktor der »erhitzten Einbildungskraft«, die, wie später gezeigt werden wird, in Hoffmanns Œuvre als determinierender Faktor für den durch übersteigerte Fantasie induzierten Wahnsinn gelesen werden kann (vgl. Kapitel 6.5), lässt sich aus dieser Passage auch das übergeordnete Motiv hinter der Subjektivierung ableiten: Wenn der fiktive Herausgeber die individuelle – die Leser:in wird hier in Einzahl angesprochen – Rezipient:in adressiert, die »willig« an die dargestellten Schilderungen glauben soll, dann ist von einer Transformation zu sprechen, in der das Schicksal des Protagonisten auf die Emotionen der Leser:in übertragen werden. Hoffmann »spielt« hier also bewusst mit der Erwartungshaltung der Rezipient:in und erwartet im Gegenzug ebenfalls eine höhere Toleranz zur Ambiguität.

Es ist anzuführen, dass die Hoffmann-Forschung bisweilen auch von dieser Lesart divergierende Auffassungen vertritt. Die dem Roman voran gestellte Herausgeberfiktion, aus der die oben zitierte Passage stammt, führt die Leser:in auch in die vier fiktiven Einzelquellen (Medardus' Aufzeichnungen, das Papier des Malers, Aurelies Briefe und die Zeilen im Nachtrag von Pater Spiridon) ein, aus denen der Roman vorgeblich synthetisiert wurde. Durch diese besondere Erzählweise schließt etwa Stiegler (1995: 235), dass hier mittels einer subjektiven Darstellung versucht werde, ein Einzelschicksal in ein Kollektivschicksal zu überführen. Dieses Erzählprinzip lässt sich jedoch auch rein funktional erklären, da die Durchgängigkeit der Ich-Erzählung »eine perspektivische Brechung sowohl der frühkindlichen Ereignisse wie der Umstände des Todes notwendig« (Kremer 2012b: 151) macht, die freilich nicht aus der Pers-

pektive des Protagonisten Medardus wiedergegeben werden können. Stieglers These des Kollektivschicksals überzeugt daher nur insofern, als dass die Subjektivierung als ›Übertragungsfunktion‹ zu lesen ist, mithin als eine »medien-theoretische« (ebd.) Operation, in der die Leser:in die Perspektive der Figur des Mönchs Medardus einnimmt. Die Aufforderung zur individuellen Vergegenwärtigung, ein Erzählverfahren, das dezidiert aus einer subjektiven Perspektive geschildert wird und so nicht nur die zur Konkretisation immanent notwendigen Unbestimmtheitsstellen rechtfertigt, sondern zugleich die Rezipient:in zum Protagonisten des Romans transformiert, schafft die Voraussetzung, um die Autor- von der Rezipient:innenperspektive zu desynchronisieren. Diese Desynchronisierung ist, wie Esposito (1998: 271) gezeigt hat, eine Form der Interaktivität, die schließlich einen integralen Bestandteil des Virtuellen darstellt. Dass Hoffmann in der einleitenden Herausgeberfiktion der *Elixire* zusätzlich mit der Metapher einer Camera obscura eine visuelle Darstellungsform bemüht, um die textuellen Affordanzen zu konzeptualisieren (vgl. DKV, ELIXIERE: 12), mithin eine ›Maschine‹, dessen *Eigensinn* sich durch eine zentralperspektivische Abbildung auszeichnet, spricht darüber hinaus für ein poetisches Programm, das die »Wahrnehmungswelt des Beobachters deutlich vom Koordinatenraum der Repräsentation« (Esposito 1998: 271) trennt. Auf diese maschinelle Charakteristik des Virtuellen wird in Kapitel 8.5 eingegangen.

4.3 Genieästhetik

Wie sich bereits in Hoffmanns poetischem Programm, das er mit der ›Manier Callot's‹ konzeptualisiert, andeutet, ist hier eine Autonomie der Ästhetik vom rein naturalistisch-mimetischen Abbild festzustellen, die in Verbindung mit der Subjektivierung auch die ›Hervorbringer:in‹ des Kunstwerks selbstreflexiv in das Werk integriert. Dementsprechend etabliert sich zu Ende des 18. Jahrhunderts eine Ästhetik des Genies, die die mimetische Nachahmung mit subjektiven Emotionen und sinnlichen Erfahrungen anreichert. Kremer (2003: 102) schreibt etwa, dass mit »dem poetischen Genie, das sich nur an das autonome Gesetz der Subjektivität gebunden fühlt und künstliche Welten aus dem eigenen Innenleben herausbildet, [...] ein traditioneller Nachahmungsbegriff an seine Grenzen« komme. Um an dieser Stelle eine zeitgenössische Quelle zu zitieren, bietet sich der Rückgriff auf Eberhards *Versuch einer allge-*

meinen deutschen Synonymik an, der etwa schreibt: »Das *Genie* umfaßt das *Geistige* der Kunst, und diesem kann sich keiner nähern, der nicht selbst *Genie* hat. *Raphaels* himmlischer Ausdruck ist noch unerreicht geblieben; denn er kann nicht erlernt werden, er geht aus dem innigsten Anschauen der Seele hervor« (Eberhard 1798: 251–252). Aus dieser zeitgenössischen Definition wird deutlich, dass sich das romantische *Genie* durch besondere Charakteristika auszeichnet, die ihm ›Zugang‹ zu einem inneren ›Reich‹ ermöglichen, das einem ›prosaischen‹ Subjekt eher verwehrt bleibt. Wie bereits ausgeführt, ist in romantischer und insbesondere in Hoffmanns Poetik die ›Hervorbringer:in‹ des Kunstwerks nicht die Künstler:in, sondern die Rezipient:in, sodass die Herausbildung einer ›kompetenten‹ Leser:in, die zur ›romantischen Hermeneutik‹ im Stil von Schleiermacher (1838: 16) fähig ist, dementsprechend mit dem zeitgenössischen Bild des *Genies* korreliert.

Eberhard (1798: 252) spricht hier von der »Schöpferkraft« als determinierenden Charakterzug des *Genies*, das Kunst rein aus seinem Geist heraus erschafft, das »alles sich selbst verdankt, da es durch kein Studium, keine Regeln, keine Nachahmung vorbereitet zu sein braucht«. Wie stark sich diese vollkommene Abkehr von einer Ausbildungs- und Nachahmungsästhetik auch in Hoffmanns *Œuvre* nachweisen lässt, ist beständig Teil der wissenschaftlichen Diskussion – exemplarisch lässt sich etwa die Konzeption des *Serapiontischen Prinzips* heranziehen, deren mimetische und amimetische Komponenten in Kapitel 6.2 verhandelt werden. Darüber hinausgehend beschreibt Hoffmann auch eine Herausbildung des *Genies* durch Ausbildung respektive Studium und einer anschließenden Emanzipation von der vermittelten ›Lehrmeinung‹ – als Beispiele dafür sind hier etwa Anselmus in *Der goldene Topf* oder Berthold in *Die Jesuitenkirche in G.* anzuführen.⁶³ Und schließlich bildet Hoffmann mit der ›Callot's Manier‹ und dem *Serapiontischen Prinzip* durchaus (Spiel-)Regeln für ›geniale‹ Erzählungen aus, die trotz ihrer innerdiegetischen Einbettung als programmatisches Gerüst für die Texte gelten können. Diese kursorischen Ausführungen sind jedoch nicht derart zu verstehen, dass die von Eberhard aufgezeigte *Genie*ästhetik in Hoffmanns *Œuvre* negiert wird: Vielmehr ›spielt‹ Hoffmann mit dem zeitgenössischen Dispositiv des *Genies*

63 Insbesondere die Figur Bertholds lässt sich in der Fluchtlinie Eberhards lesen, der keineswegs jegliche Ausbildungsbestrebungen für das *Genie* ablehnt; vielmehr schreibt Eberhard (1798: 253), dass das *Genie* die Werke »seiner frühern Geistesverwandten studiren [könne], um sich vor den Fehlern seiner Zeitgenossen zu verwahren«.

und überzeichnet mit seinen Bearbeitungen die von Eberhard aufgestellte Regel zur Regellosigkeit.

Da das Genie in der Lesart Eberhards »keinem Vorbilde nachbildet« (ebd.) ist die Genieästhetik in einer Fluchtlinie mit der Einbildungskraft zu lesen. So korrespondiert Eberhards »Schöpferkraft« (ebd.) als zentraler Charakterzug eines Genies mit dem romantischen Bild der Imagination, wie es etwa Jean Paul in seiner *Vorschule der Ästhetik* ausbuchstabiert (vgl. dazu Jean Paul 1804: 31–32).

Um diese besondere Schöpferkraft im Kontext von Hoffmanns Œuvre näher auszudifferenzieren, bietet sich ein Blick auf die Figur des »reisenden Enthusiasten« an, der hier mit einer dezidiert genieästhetischen Perspektive gelesen werden soll. Der »reisende Enthusiast« tritt zunächst in den *Fantasie*-, später auch in den *Nachtstücken* als zentrale Erzählinstanz in einigen Texten auf. In einer kurzen etymologisch geprägten Untersuchung des Begriffes »enthusiastisch« sieht Steinecke (1997: 61–62), die »schöpferische Begeisterung, die rauschhafte Entgrenzung des Ichs in der Fantasie, die Ekstase« einbeschrieben. Diese Lesart steht parallel zu Eberhard (1797: 143), der den Enthusiasmus zwar in Relation zur Einbildungskraft setzt, jedoch auch die Irrationalität betont, die in diesem Charakterzug angelegt ist:

So sind es bey der *Schwärmerey* die *dunkeln Gefühle*, welche den ruhigen Gang der kalten Vernunft binden, und den Handlungen ihren wilden Ungestüm mittheilen, bey der *Begeisterung* thun dieses die *blendenden Bilder* der Einbildungskraft. Von dieser unterscheidet sich der *Enthusiasmus* dadurch, daß er ein gewöhnlicher daurender [sic!] Zustand ist, da hingegen die *Begeisterung* augenblicklich und vorübergehend seyn kann (ebd.)

Stockinger (2012a: 98) sieht dagegen im Enthusiasmus eine »intellektuelle Haltung von ›klarste[m] Bewusstsein«, in der die ›ganze Thätigkeit des Geistes, alles Denken u. Wollen ungewöhnlich gehoben ist«. Für diese Feststellung zieht sie den Zweiten Band von *Herders Conversations-Lexikon* aus dem Jahr 1856 heran, mithin ein Werk, das im Unterschied zu Eberhards *Versuch einer allgemeinen deutschen Synonymik* nicht nachweislich von Hoffmann verwendet wurde. Während sich diese Charakteristik in Hoffmanns Bild des Genies widerspiegelt, das er in der *Beethoven-Rezension* vorzeichnet, findet sich in den *Fantasie*- und *Nachtstücken* eine Charakterzeichnung des Enthusiasten, das eher mit den von Eberhard (1797: 143) beschriebenen Attributen korrespondiert: So besitzt der »reisende Enthusiast« mit seiner reichen Einbildungskraft daher zwar eine bestimmende Eigenschaft des Genies, die jedoch

nur ansatzweise in produktive Kunst kanalisiert werden kann.⁶⁴ Die Anlage des ›Wahnsinns‹ im Genie⁶⁵ – deren Konsequenzen in Kapitel 6.5 untersucht werden – rekuriert auf eine durchaus antike Vorstellung: So findet sich etwa in Aristoteles’ *Poetik* folgende Einlassung zur Autor:in eines Theaterstücks:

Die überzeugendste Darstellung gelingt nämlich denen, die selbst – von ihrer entsprechenden Disposition her – die dargestellten Gefühle empfinden; und wer selbst die Verletzung fühlt, stellt die Verletzung, wer selbst empört ist, stellt den Zorn am wahrhaftesten dar. Deshalb erfordert die Dichtung eine reich begabte ›geniale‹ Natur oder einen manischen Charakter. Von diesen nämlich haben die einen eine bewegliche Einbildungskraft [eúplastoi], die anderen sind fähig, ganz aus sich herauszutreten [ekstatikoi]. (Aristoteles 2008: 24 (a30))

Wie sich bereits im ›reisenden Enthusiasten‹ zeigt, dessen manisch-ekstatische Veranlagung durch die mediale Transformation in Form seiner Tagebucheinträge verfremdet wird, ist Hoffmanns Ideal des Genies durch eine besondere Form der Ekstase charakterisiert, die sich durch selbstreflexive Mäßigung auszeichnet. Zur Vollendung des »wahren Genie[s]« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634) bringt Hoffmann daher den Charakterzug der ›Besonnenheit‹ ins Spiel, den er nicht in einem fiktionalen Text, sondern in der *Beethoven-Rezension*, einem musiktheoretischem Fachaufsatz, publiziert. Auch wenn der sprachliche Duktus dieses Aufsatzes bisweilen als ›beschwörend-feierlich‹ (vgl. Steinecke/Allroggen 2006b: 638–639) umschrieben wird, so sind

64 Nachdem der ›reisende Enthusiast‹ als Erzählinstanz fungiert, lässt sich diese Interpretation des Enthusiasmus auch als selbstreflexive Stellungnahme zur fantastischen Experimentalität Hoffmanns lesen. Darüber hinausgehend werden etwa die *Fantasiestücke* mit »Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten« (Steinecke/Allroggen 2006a: 9) untertitelt, was durch die suggerierte selbstreflexive Retrospektive und deren schriftliche Fixierung die ›rauschhafte Ekstase‹ im Enthusiasmus etwas abmildert und den »ewige[n] Wechsel von Enthusiasmus und Ironie« (Schlegel 1968: 319), den Friedrich Schlegel um 1800 in seiner *Rede über die Mythologie* fordert, realisieren kann.

65 Vgl. dazu auch den Kommentar des Serapionsbruders Lothars in der Rahmenhandlung der *Serapions-Brüder*, der den Wahn des Einsiedlers Serapion folgendermaßen kommentiert: »[I]ch verehere Serapions Wahnsinn deshalb, weil nur der Geist des vortrefflichsten oder vielmehr des wahren Dichters von ihm ergriffen werden kann.« (DKV, SB2: 67)

diese Ausführungen nicht innerhalb einer erzählerischen Verfremdung zu kontextualisieren.

Im Text legt Hoffmann dar, weshalb seiner Meinung nach die Musik Beethovens den Werken Mozarts und Haydns ebenbürtig sei, indem er die spezifischen Charakteristika der individuellen Besonnenheit dieser drei Komponisten herausarbeitet. So spricht er davon, dass sich Beethoven zwar dem »Feuer und den augenblicklichen Eingebungen seiner Einbildungskraft überliess« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 633), jedoch durch seine »Besonnenheit« (ebd.) auf eine Stufe mit Haydn oder Mozart zu stellen sei. In einem kurzen Nebensatz definiert Hoffmann die Besonnenheit als reflexive Distanz zu den Bildern der Imagination, so trenne Beethoven »sein Ich vom inneren Reich der Töne und gebietet darüber als unumschränkter Herr« (ebd.: Spalten 633–634). Hoffmanns Lesart des Genies benötigt daher einerseits Zugang zum Fantastischen, andererseits darf er sich von diesem Zauber- respektive Geisterreich nicht vollends vereinnahmen lassen, benötigt daher die »intellektuelle Haltung von ›klarsten Bewusstsein‹«, die Stockinger (2012a: 98) im Enthusiasmus verortet, weil andernfalls der Abstieg in den ›Wahnsinn‹ droht. Besonders deutlich lässt sich dieser Befund in der Figur des ›Kapellmeister Johannes Kreisler‹ herausarbeiten, der in der Vorrede der *Kreisleriana* folgendermaßen charakterisiert wird:

[D]ie Natur habe bei seiner Organisation ein neues Rezept versucht und der Versuch sei mißlungen, indem seinem überreizbaren Gemüte, seiner bis zur zerstörenden Flamme aufglühenden Fantasie zu wenig Phlegma beigemischt und so das Gleichgewicht zerstört worden, das dem Künstler durchaus nötig sei, um mit der Welt zu leben und ihr Werke zu dichten, wie sie dieselbe, selbst im höhern Sinn, eigentlich brauche. (DKV, K1: 32–33)

Im Unterschied zum Begriff der ›Besonnenheit‹, den Hoffmann zunächst im Rahmen einer rezeptionsästhetisch angelegten Rezension in einem Fachmedium verhandelt, findet sich obiges Zitat in den *Kreisleriana*, also einem fiktionalen Text wieder.⁶⁶ muss daher auch vor dem Hintergrund der Überzeichnung und Fiktionalisierung gelesen werden. Unter Einbeziehung der Aspekte,

⁶⁶ Es ist jedoch einmal mehr darauf hinzuweisen, dass die *Beethoven-Rezensionen* und die *Kreisleriana* in einem besonderen Verhältnis zueinander stehen. So verwendet Hoffmann Teile der Fachrezension in einem *Kreislerianum* wieder (vgl. DKV, K1: 52–61).

die sich aus der Charakterisierung des ›Kapellmeister Johannes Kreisler‹ extrahieren lassen, lässt sich das Genie nach Hoffmanns Deutung als Subjekt lesen, das nicht nur Zugang in das ›Reich‹ des Fantastischen/der Imagination besitzt, sondern durch selbstreflexive Distanz sich von dieser »Zauberwelt« (AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 144) nicht vereinnahmen lässt. Gleichzeitig schwingt in Hoffmanns Geniebegriff das Ideal einer adäquaten Vermittlungskompetenz »zu der Hervorbringung seiner unsterblichen Werke« (Eberhard 1798: 250) mit: Das Genie besitzt bei Hoffmann demnach eine ›Schnittstellenfunktion‹, die mittels selbstreflexiver Trennung des Ichs im Zwischenraum von fantastischen Zauberreich und ›prosaischer‹ Alltagswelt funktioniert.

Verdeutlichen lässt sich dieses Phänomen mit der Figur Theodors in Hoffmanns *Das öde Haus*, die sich durch ihre besonnene Selbstreflexion, die die Produktionsbedingungen einer romantischen Erzählung nach außen kehrt, für diesen Diskurs prädestiniert. So ist der Text als fiktionalisierte Produktionsästhetik zu lesen, die die Herausbildung einer ›kompetenten Leser:in‹ anhand einer Künstlerfigur exemplifiziert – mithin ein Indiz, dass Hoffmann seine Leserschaft selbst zu ›besonnenen‹ Künstler:innen transformieren möchte.⁶⁷

Kremer (2003: 108) schlägt vor, die ›Persona‹ einer ›idealen Leser:in‹ zu bemühen, um die besonderen Fähigkeiten und Kompetenzen zu konzeptualisieren, die eine Rezipient:in als ›erweiterte Autor:in‹ (vgl. Novalis 1901a: 34) besitzen müsse, um einen romantischen Text in seiner allegorischen Vielfalt zu entfalten und in ein inneres mentales Bild umzuwandeln, das sich nicht

67 *Das öde Haus* nimmt in dieser Fluchtlinie ein zentrale Konstitution des *Serapiontischen Prinzips* vorweg, die eine Auftrennung in Produktions- und Rezeptionsästhetik nicht zielführend erscheinen lässt. Als erstes Indiz zur Unterfütterung dieser Hypothese ist festzuhalten, dass die *Serapiontik* nicht trennscharf zwischen dem Charakterzug des Erzählenden und der Praxis des Erzählens unterscheidet: Für die Serapionsbrüder ist das Adjektiv ›serapiontisch‹ einerseits ein qualitativer Maßstab zur Bewertung einer Erzählung, andererseits auch als Attribut einer Figur in Verwendung. Kleinschmidt (2012: 539) spricht in diesem Zusammenhang daher von einer »Diskrepanz zwischen der Serapiontik einerseits als seherischem Vermögen und andererseits als dichterischer Norm«. Invers zur Lesart Kleinschmidts soll diese Diskrepanz nicht als generelles Hindernis zu einer Theoriebildung verstanden, sondern vielmehr als produktiv nutzbare Ambivalenz gedeutet werden.

auf »enzyklopädische«/isomorphe Zuordnungen von Zeichen und Referent beschränkt:

103

Der »ideale« Leser muß wissen, daß die Selbsttransformation des Künstlers zum poetischen Text auf einem Akt der Imagination beruht und einer ständigen Rückübersetzung im Lektürevorgang bedarf, der ebenfalls auf Phantasie verwiesen ist, und er muß wissen, daß die romantische Doppelreflexion dies als fortwährende poetische Selbstreflexion einrichtet und daß diese im romantischen Text häufig selbst allegorische Gestalt annimmt. (Kremer 2003: 108)

Vor dem Hintergrund dieses Befundes ist anzunehmen, dass das romantische Modell der Rezeption stets auch produktive Komponenten mit einschließt. Jean Paul stellt etwa in seiner *Vorschule der Aesthetik* fest, dass »es aber kein bloßes Empfangen ohne Erzeugen oder Erschaffen giebt« (Jean Paul 1804: 37), denn bereits ein einfaches ästhetisches Urteil zeuge von einer »phantastische[n] Bildungskraft.« (Ebd.) Durch diese multiplen Reflexionstiefen, die die Leser:in nicht nur die imaginäre Aktualisierung des Textes abverlangen, sondern eine ständige Vergegenwärtigung der Produktionsbedingungen des imaginären Bilds (also dem »Miniaturgemälde einer Vorstellung«, wie es Reil (1803: 55) formuliert), ist eine exklusive Zuordnung in Produktions- oder Rezeptionsästhetiken nicht mehr zielführend beizubehalten. So stellt auch Stockinger (2012a: 99) fest, dass die »Bündelung des Zerstreuten in der auf Besonnenheit verwiesenen Phantasie [...] Produktions- und Rezeptionsseite« zusammenschließe.

Hoffmann etabliert in *Das öde Haus* diese Metaperspektive in der Rahmenhandlung, indem er den besonderen Wahrnehmungsmodus Theodors nicht nur als Rezeptionsfähigkeit der »wunderbaren« Fragmente seiner Umwelt herausarbeitet, sondern auch die selbstreflexive Introspektive als deziert perzeptiven, mithin *visuellen* Modus verhandelt. Die spezifische »Sehergabe« (DKV, DÖH: 163–165) Theodors, die zu Beginn in der Rahmenhandlung ausgearbeitet wird, ist daher doppelt belegt: Einerseits als Rezeption und, um mit Novalis (1901a: 304) zu sprechen: der Romantisierung der »prosaischen«

Wirklichkeit, andererseits als Blick auf die durch die Imagination synthetisierten Bilder.⁶⁸

Diese Doppelrolle kann Theodor deshalb erfüllen, weil er beide zentralen Komponenten des romantischen Genies besitzt: Zum einen die (selbstreflexive) Besonnenheit, um sein »Ich von dem innern Reich« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 633) zu trennen (vgl. etwa DKV, DÖH: 169); zum anderen, weil er die Vermittlungskompetenz besitzt, um den »Reflex des wahrhaft Seltsamen« (ebd.: 164), das er »im Geiste schaute« (ebd.), mithin also die Bilder seiner Fantasie, zu verbalisieren.

Hoffmann folgt also grob der Typologie, die Jean Paul 1804 in seiner *Vorschule der Ästhetik* in den Paragraphen 6 bis 9 zum Genie vorzeichnet: Jean Paul versucht – analog zu Eberhard (1798: 250–254) – eine Klassifikation der verschiedenen Spielarten des Genies (unter anderem, indem das »Talent« als einfaches und »mechanisches« Charakteristikum als Vorstufe des Genies modelliert wird). Im Gegensatz zu Eberhard findet sich bei Jean Paul jedoch auch eine dritte Klasse, die er »weibliche oder passive Genies«⁶⁹ (Jean Paul 1804: 42) nennt. Deren charakteristischer Genius wird dabei nicht in Abrede gestellt, jedoch fehlt ihnen die Kompetenz zur Kommunikation und Verbalisierung: »wenn sie ihre Liebe aussprechen wollen, mit gebrochenen, verworrenen Sprachorganen sich quälen und etwas anderes sagen, als sie wollen.« (Ebd.: 44) Diese »passiven Genies«, die Jean Paul beschreibt, sind gewissermaßen die »idealen« Rezipient:innen, denn sie »geben leichter fremden Stoffen Form als eignen, und bewegen sich freier in fremder Sphäre als in der eignen« (ebd.: 45). Im Hinblick auf Hoffmanns zeitgenössisches Publikum, das zu ei-

68 Diese Doppelrolle Theodors wird ein weiteres Mal angereichert, wenn in Betracht gezogen wird, dass die fiktive Figur Theodors als eine der »Autormasken« (Meteling 2012b: 519) des historischen Autors gelesen werden kann – Hoffmann analysiert in der Erzählung *Das öde Haus* letztendlich das Zustandekommen des Textes selbst. Inwiefern sich in den Protagonisten tatsächlich Selbstbeschreibungen (bzw. Charakterzüge von Zeitgenossen) von Hoffmann finden lassen, ist durchaus nicht unumstritten. In der Besprechung der *Fantasiestücke* fasst Steinecke (1997: 62) die Diskussion insofern zusammen, dass Hoffmann der Gestalt des »Enthusiasten« durchaus »eine Reihe eigener Züge, Ansichten und Vorlieben« mitgebe. Ohne Frage sind die Figuren in den Erzählungen dennoch fiktional – und so sind, wie Steinecke (ebd.: 63–64) weiter ausführt, die zentralen Leistungen des Autors Hoffmann nicht allein damit zu fassen, indem der Versuch unternommen wird, dessen Persönlichkeit in die einzelnen Protagonisten einzuschreiben.

69 Etwas später bezeichnet Jean Paul (1804: 44) diesen Typus als »stillen, ernsten, aufrechten Wald- oder Nachtmenschen«, was Hoffmanns *Nachtstücke* um eine weitere Interpretationsebene erweitert.

nem Großteil aus weiblichen Leserinnen bestand (vgl. Lieb 2015: 7; Steinecke 2012: 12), bilden Jean Pauls »weibliche oder passive Genies« (Jean Paul 1804: 42) die Grundlage für einen Typus des romantischen Genies, der vermeintlich stellvertretend zur »kompetenten *Leserin* [sic!]*«* steht. Aus diesem Grund sei, wie Nieberle (2015a: 402) ausführt, die »konsequente Verbindung von Stimme und Weiblichkeit« in Hoffmanns Werk, wie etwa die »Glasglockenstimme« Olimpias in *Der Sandmann* (vgl. DKV, DSM: 38) oder die Bearbeitung des Stimmverlusts Bettinas in *Das Sanctus* (vgl. DKV, DS: 141) ein »Novum der Romantiker« (Nieberle 2015a: 402) – so soll der »Gesang [...] eine zunehmend an die Schrift [...] gebundene interpretierende Kunst werden, die einer von männlichen Künstlern erschaffenen Schrift dient« (ebd.). Diesem Urteil ist an dieser Stelle zu widersprechen, denn es berücksichtigt nur geringfügig die stets mitzureflektierende ironische Brechung in Hoffmanns Texten. So zeigt sich in Hoffmanns Poetik, dass er diese »passive« Rolle bei seinen Leser:innen nicht forciert, sondern vielmehr ein »kompetentes creatorship« respektive eine Schöpfer:innenrolle »in *potentia*« (Novalis 1901a: 25) bei seinem Publikum herauszubilden versucht. Mithin zeichnet sich diese Poetik, wie Abschnitt III zeigen wird, dadurch aus, dass die Einbildungskraft nicht nur in »Freyheit« (Kant 1797: 328) versetzt wird, sondern vielmehr eine Lese- und Schreibpraktik im Imaginären in Gang setzt, sodass Hoffmann die Idee der Leser:in als »erweiterter Autor:in« als konstitutives Merkmal seiner Erzählverfahren implementiert.

4.4 Zur zeitgenössischen Hoffmann-Rezeption

Obwohl Hoffmann bereits zu seinen Lebzeiten als erfolgreicher Autor galt, kann die zeitgenössische Resonanz auf sein Werk generell als ambivalent angesehen werden: Während die *Fantasiestücke* von Publikum und Kritik gleichermaßen – insbesondere für ein Debüt – äußerst wohlwollend aufgenommen und besprochen wurden, überzeugten weder die *Nachtstücke*, noch *Die Elixiere des Teufels* das damalige Feuilleton in vergleichbarem Maße (vgl. etwa Steinecke 2009: 948–949; Steinecke 2019: 567; Steinecke/Allroggen 2006b: 572). Es würde den Umfang dieser Arbeit sprengen, um den Versuch zu unternehmen, ein vollständiges Bild der zeitgenössischen Hoffmann-Rezeption darzustellen – eine Übersicht findet sich etwa bei Jobst (2015: 409–411). Nachdem jedoch bisweilen einige Rezensionen und Besprechungen von Hoffmanns Werk in den nachfolgenden Diskursen herangezogen werden, soll nachfolgend ein

kursorischer Überblick gegeben werden, wie Hoffmanns Schriften in der damaligen Kulturkritik aufgenommen wurden. Hoffmanns monografisches Debüt nimmt hier eine besondere Stellung ein – wie etwa Steinecke/Allroggen (2006b: 572–573) ausführen, wurden die *Fantasiestücke* sehr wohlwollend von den wichtigen Blättern aufgenommen. Insbesondere diese Resonanz begründeten den Ruhm des bis dato weitgehend unbekannten Autors (vgl. Stockinger 2012a: 87). Dabei dürfte das Märchen *Der goldene Topf* wohl das *Fantasiestück* gewesen sein, das sowohl in der zeitgenössischen Kritik als auch unter den Leser:innen am Besten angenommen wurde (vgl. Steinecke/Allroggen 2006b: 762–763). An diesen Erfolg konnten weder die *Elixire des Teufels* noch die *Nachtstücke* anknüpfen. Während die *Fantasiestücke* von einem Großteil der renommierten Publikationen besprochen wurden, fanden die *Nachtstücke* dagegen nur vereinzelt Beachtung im Feuilleton. Anzusprechen ist hier insbesondere die Rezension in der *Allgemeinen Literatur Zeitung*, die zwar von sehr kritischen Tönen geprägt ist (vgl. Anonym 1817: Spalten 597–598), jedoch in ihrer Metaphorik wichtige Impulse für die *atmosphärischen* Komponenten in Hoffmanns Poetik liefert, die in Kapitel V ausgeführt werden. Die *Serapions-Brüder* nehmen dagegen eine Art Zwischenstellung in Hoffmanns Werk ein: Wie die bereits weiter oben (Kapitel 2.2) diskutierte Rezension von Wetzels in den *Heidelberger Jahrbüchern der Litteratur* zeigt, erscheinen einige Rezensionen und Besprechungen der *Serapions-Brüder* noch zu Lebzeiten Hoffmanns (vgl. Japp 2012: 267), dennoch ist mit Verweis auf Segebrecht (2008: 1250–1251) festzuhalten, dass erst durch die Hinzunahme der Nachwirkungen die tatsächliche ›Bedeutung‹ des Werks zu fassen ist. Gleichwohl skizziert Wetzels Rezension bereits die Fluchtrichtung, die mit dem Ansatz ›Hoffmann mit Hoffmann zu lesen‹ in dieser Arbeit verfolgt wird.

Ein mit dem kritischen Echo der *Serapions-Brüder* vergleichbaren Befund ist bei Hoffmanns Capriccio *Prinzessin Brambilla* festzustellen, so sind neun zeitgenössische Besprechungen bekannt, die jedoch, wie Steinecke (2009: 1153) ausführt, zwar »überwiegend freundlich, aber auch fast durchweg etwas ratlos« gehalten waren.

4.5 Der ›Chronische Dualismus‹ und das ›Prinzip der Duplizität‹

Um unter Rückbezug auf die vorhergehenden Bemerkungen zur Hoffmann-Rezeption einen zentralen Aspekt aufzugreifen, der in den zeitgenössischen Besprechungen in Hoffmanns literarischem Werk bemängelt wurde, lässt sich eine der wenigen Rezensionen namhafter Publikationen heranziehen, die sich mit den *Nachtstücken* beschäftigen. In einer Ausgabe der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* vom Juli 1817 findet sich folgende Beschreibung der Poetik Hoffmanns:

[...] dazu erheitert meistens eine joviale Ironie die schauerlichen Skizzen unsers Vfs., die uns auf seinem Standpunkte Phantasiewelt und Wirklichkeit als zwey Hälften einer Kugel erscheinen lässt, von denen bald die eine, bald die andere beleuchtet oder beschattet ist, weßhalb auch jene oft als ein Gesicht unschädlicher Schwärmerey, letztere als mühseliges Schattenleben erscheint (Anonym 1817: Spalte 597)

Die anonyme Rezensent:in skizziert hier eine duale Realitätskonstruktion, die stellvertretend für Hoffmanns Poetik zu lesen ist (vgl. dazu auch Barnickel 2015b: 396). Die spezifische Ausprägung dieses Dualismus ist dabei stets an das jeweilige Werk und – aus produktionsästhetischer respektive autorbiografischer Perspektive – auch einer bestimmten zeitlichen Kontinuität unterworfen, wie etwa Steinecke (1997: 218–219) anmerkt:

in der frühen Zeit dominiert ein Dualismus der Welten, die ›Wirklichkeit‹ und das ›Leben‹ stehen schroff gegen die ›andere‹ Welt, die ›innere‹ Welt des Traums, der Kunst; das führt zu deren Verabsolutierung bei gleichzeitiger scharfer Wendung gegen die Bürger als Philister und Kunstbanausen [...]. Im Spätwerk kommt es dann zu Versuchen, zwischen den beiden Welten, zwischen Wirklichkeit und Alltag eine Art Gleichgewicht zu schaffen.

Dass in Hoffmanns Poetik die »Unversöhnlichkeit von Außenwelt und Imagination« (Kremer 2003: 191) nicht konstitutiv zu lesen ist, wird mit Blick auf das Capriccio *Prinzessin Brambilla* deutlich, in dem Hoffmann in der Szenerie der römischen Commedia dell'arte einerseits die Problematik dieses Dualismus verhandelt, die zu einer »Spaltung des Ichs« (Steinecke 2009: 1158) führt. Andererseits skizziert er mit der Methode des selbstreflexiven Humors eine dialektische Lösung, die nicht auf eine Auflösung der parallelen Wirklich-

keiten abzielt, sondern, wie bereits unter dem Vorzeichen der Genieästhetik ausgeführt, die Position des ›Ichs‹ als Schnittstelle zwischen beiden Konfigurationen stärkt.

Für diese Verhandlung prägt Hoffmann in *Prinzessin Brambilla* den Begriff des *Chronischen Dualismus*, der als Krankheitsbild einer Figur in Stellung gebracht wird, das durch ständige »Konfusion« (DKV, PB: 895) geprägt ist und das »sich vornehmlich dahin äußert, daß der Kranke aus sich selber nicht klug wird« (ebd.). Die Erzählinstanz des Texts, die auch die Diagnose der Krankheit stellt (vgl. ebd.: 891), tritt in Gestalt des ›Ciarlatano‹ Celionati auf, die jedoch, so Steinecke (2009: 1159) weiter, im Kontext der Commedia dell'arte selbst als ›Maske‹ zu lesen ist. Um das Krankheitsbild zu beschreiben, rekurriert Celionati auf einen Text von Georg Christoph Lichtenberg (vgl. ebd.: 1173), betitelt mit *Daß du auf dem Blocksberge wärst*, in dem in einem Fragment die Geschichte in »einem bisher nicht sehr bekannten Reiche Asiens« (Lichtenberg 1799: 153) die Geburt eines königlichen Zwillingspaars beschrieben wird, die zwar vollkommen gesund auf die Welt kamen, jedoch »am untern Theile des Rückgraths und etwas weiter abwärts zusammengewachsen, und gewissermaßen Ein Stück, in allen übrigen Haupttheilen völlig doppelt« (ebd.: 154) ausgebildet waren. Es zeigt sich, dass sich beide Prinzen in ihren Neigungen und Talenten vollkommen auseinander entwickeln und so, je nach Perspektive, entweder ein »Modell von einem vollkommenen Regenten« (ebd.: 155) darstellen oder aber eine »Mißgeburt«, die »zum Wohl des Vaterlandes [...] sanft erstickt werden« (ebd.) sollte.

Das Motiv des Doppelgängers konzeptualisiert hier also einen »Zwiespalt« (DKV, PB: 895) des ›Ichs‹, mithin das Phänomen, dass Teile der Persönlichkeit in unterschiedlichen Realitäten verortet sind. Dieser Zwiespalt zieht sich als Motiv über den gesamten Text, so verhandelt Hoffmann nicht nur den Dualismus zwischen »Selbsterkenntnis und Welterkenntnis« (Steinecke 2009: 1158) sowie zwischen Phantasie und Humor (vgl. DKV, PB: 908; Steinecke 2009: 1158), sondern auch zwischen der prosaischen und fantastischen Realität. Der *Chronische Dualismus* ist demnach als eine Vielzahl von Dualismen aufzufassen, die Hoffmann in *Prinzessin Brambilla* ausbuchstabiert.⁷⁰

Hervorzuheben ist, dass die Therapie der ›Krankheit‹ nicht durch die Auflösung der dualistischen Konfiguration funktioniert, sondern vielmehr die

70 In *Prinzessin Brambilla* stellt sich durch die Verschachtelung der Dualismen eine ›fraktale‹ Rekursion ein: Die beiden Extrema der ersten Rekursionstiefe besitzen ihrer-

Konstitution des Subjekts adressiert, deren »Widerspiel eines ewigen Wechsels« (DKV, PB: 895) durch die Stärkung des »Ichs« therapiert wird. Wie Hoffmann bereits in der *Beethoven-Rezension* ausgeführt hat, benötigt das »Ich« eine selbstreflexive Distanz zu den parallelen Realitätskonstruktionen, ein Aspekt, den er in *Prinzessin Brambilla* durch den Humor realisiert. So endet das *Capriccio*, als einziger Text Hoffmanns, der das Motiv des Doppelgängers beinhaltet (vgl. Katritzky 2006: 111), versöhnlich.

Hoffmann löst demnach die bereits angesprochene »Unversöhnlichkeit von Außenwelt und Imagination« (Kremer 2003: 191) nicht durch die Preisgabe der parallelen Konstitution der Wirklichkeiten zu einer singulären Realität auf, sondern vielmehr durch die Stärkung des Subjekts mittels selbstreflexiven Humors, wie er in *Prinzessin Brambilla* anhand der Interaktion der Figuren Giglios und Celionatis ausbuchstabiert. Vor der Folie der Metafiktionalität besitzen diese Charaktere eine »Übertragungsfunktion« und unterstützen so durch die Identifikation der Leser:in mit der Figur die Herausbildung einer Rezeptionskompetenz im romantischen Stil. Insofern ist Hoffmanns *Capriccio*, das »als endlose Schleife eingerichtet [ist], in der die fiktive Welt der Imagination und die fiktive Realität des Lesers immer wieder verschränkt werden, ohne sich zur einen oder zur anderen Seite hin aufzulösen« (ebd.: 203), erneut als *Mise en abyme* zu interpretieren: Wie in der einleitenden Herausgeberfiktion angerissen, soll auch der Text selbst stets mit dem Vorzeichen des Humors gelesen werden (vgl. DKV, PB: 769), um das Märchen mit »metasprachliche[n] Anführungszeichen« (Kremer 1993: 268) auszustatten und so den Leser:innen eine herausgehobene Stellung (vgl. Novalis 1901a: 34) zuzugestehen, aus der sie mit selbstreflexiven Humor die Verwirrungen des *Capriccios* hermeneutisch (vgl. Schleiermacher 1838: 16) auflösen. Hoffmanns Poetik konturiert also eine Rezeptionsästhetik, die auf »Besonnenheit« abzielt und

seits wiederum eine dualistisch aufgebaute Struktur, eröffnen also eine zweite Rekursionstiefe. Einmal mehr ist in diesem Zusammenhang auf die Arabeske zu verweisen, deren sukzessive Verzweigung diese »fraktale« Rekursion in einem symbolischen Bild fassen kann. Wie bereits ausgeführt, prägt Schlegel um 1800 diesen Begriff, um ein poetisches Ideal einer »künstlich geordneten Verwirrung« zu skizzieren, das sich durch eine »reizende Symmetrie von Widersprüchen« (Schlegel 1968: 319) und einen ewigen »Wechsel von Enthusiasmus und Ironie« (ebd.) auszeichnet. Kremer (1993: 280) betont, dass sich die erste praktische Umsetzung dieser Forderung in Hoffmanns *Capriccio Prinzessin Brambilla* finden lässt, das eine Vielzahl von Dualismen in einem »kecken launischen Spiel« (DKV, PB: 769) derart arabesk ineinander schachtelt, welches die zeitgenössische Kritik »fast durchweg etwas ratlos« (Steinecke 2009: 1153) zurück ließ.

durch eine reflexive Distanz dem Subjekt ermöglicht, beide Wirklichkeitsdimensionen in ihrer Parallelität nicht nur zu rezipieren, sondern als »erweiterter Autor:in« (vgl. Novalis 1901a: 34) auch selbst zu gestalten.⁷¹

Wie stark Hoffmann die Parallelität als konstitutives Merkmal seines Erzählverfahrens begreift, lässt sich mit Blick auf den Text *Der Einsiedler Serapion* verdeutlichen, in dem die singuläre Verortung eines Subjekts in der fiktionalen Wirklichkeitskonstruktion als Symptom des Wahnsinns verhandelt wird. So fehlt der Figur Serapions die »Erkenntnis der Duplizität« (DKV, SB2: 68), so dass sie vollständig in ihrer fiktiven Wirklichkeit aufgeht.⁷² Sämtliche Versuche, dieses Individuum mittels der damaligen Psychologie zu kurieren, schlagen fehl: In Serapions Wahnbildern ist diese »Wirklichkeit« intakt, und Zweifel an ihrer Kohäsion nicht erlaubt (vgl. ebd.: 28–30). »Hoffmann aber wird niemals müde, uns darauf hinzuweisen, daß diese Welt nicht »heil« ist und daß sie selbst aus einem Dualismus erwächst, der tagtäglich die Gegensätze aufeinanderprallen läßt.« (Kleßmann 1995: 431–432) Auch wenn Kleßmann nicht näher ausführt, welche Gegensätze in Serapions Wirklichkeit kollidieren, so wird aus Hoffmanns Text der Kontrast zwischen der geradezu »prosaischen« Art Serapions, der sich im Wald eine »niedliche ja nach den Umständen bequeme Hütte« (DKV, SB2: 26) errichtet und in »vollkommener Eintracht« (ebd.: 27) mit der Natur ohne »Spur des Wahnsinns« (ebd.) mit »seltener Ruhe und Heiterkeit« (ebd.) lebt und dessen Wahnsinn offenbar.

71 Zur Gestaltungskompetenz vgl. einmal mehr Hoffmanns Ausführungen in der *Beethoven-Rezension*, in der er schreibt, dass Beethoven »sein Ich von dem innern Reich« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 633) trenne und deswegen über diese »Zauberwelt« (AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 144) »als unumschränkter Herr« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634) gebieten könne.

72 Konform geht diese Lesart mit dem Stand der psychischen Forschung zu Beginn des 19. Jahrhunderts – so schreibt der von Hoffmann rezipierte (vgl. etwa DKV, DÖH: 183–184) Gotthilf Heinrich Schubert in seiner Monografie *Die Symbolik des Traumes*: »Das Thier bestehet aus Seele und Leib, der Mensch aber ist Geist, Seele und Leib zugleich.« (Schubert 1840: 124) Es lässt sich demnach argumentieren, dass die grundsätzliche Anlage für ein dualistisches Weltbild bereits durch die Auftrennung von »Geist« und »Seele« bzw. durch Innenleben (Geist und Seele) und Außenleben (Leib) stets gegeben ist.

4.6 Erzählperspektiven und Erzählexperimente

111

Nach der Einführung dieser mehrfach verschachtelten Poetik stellt sich ferner die Frage, mit welchen Erzählverfahren Hoffmann die dualistisch angelegten Wirklichkeitskonstruktionen entwirft. Wie plausibilisiert er die Parallelität von mehreren, in sich verschachtelten diegetischen Räumen zu einem ästhetisch kohärenten Werk? Dieser Fragestellung widmet sich die nachfolgende Auseinandersetzung, mit der ein erster Überblick geschaffen werden soll, wie die multiperspektivischen Realitäten mittels eines – vermeintlich – linear-seriellen Textmediums aufgespannt werden können. In Anbetracht des von Lévy (1998: 47) festgestellten Virtualitätspotentials des Texts und der postulierten ›Modernität‹ Hoffmanns lässt sich mitunter in den arabesken Verschränkungen der Erzählperspektiven eine Ästhetik identifizieren, die sich auch programmatisch für das Virtuelle fruchtbar machen lässt, das sich ebenfalls, wie Kapitel V zeigen wird, durch eine Aktualisierungspraxis auszeichnet, die nicht mittels sequentiellen Beziehungen funktioniert (vgl. dazu Durst 2002: 171; Ryan 2015: 33). Zur Einordnung ist zunächst festzuhalten, dass die Fragmentierung der romantischen Literatur in diverse Erzählperspektiven und Darstellungsexperimente als Auseinandersetzung mit dem ›rational-klaren‹ und »kalten« (Eberhard 1798: 143) Geist der Aufklärung zu lesen ist, indem der deterministischen Epistemologie eine plurale Bandbreite an Deutungsoptionen entgegengesetzt wird. Die ›wunderbaren‹ Phänomene der (Text-)Kunstwerke werden daher nicht mittels naturwissenschaftlicher Methodik singulär erklärt – denn »kein Mensch wird erklärten Kunststücken zuschauen« (Jean Paul 1804: 26), sondern belassen die Rezipient:in in einem poetisch wie ästhetisch fruchtbaren Urteilszweifel an der Schnittstelle zwischen realistischer und wunderbarer Auflösung. So dringt »der subversive Gestus der Dekonstruktion derart in die literarische Form ein, daß sich die kausale und finale Ordnung der Aufklärung im Labyrinth einer arabesken Formen- und Perspektivenvielfalt verliert.« (Kremer 2003: 116) Paradoxerweise konstituiert sich Hoffmanns ›Modernität‹ also durch Erzählexperimente (vgl. Steinecke 1997: 229), die originär als Format der Opposition gegenüber der reinen Rationalität der Aufklärung Verwendung finden.⁷³ Als ein herausragendes Beispiel für

73 Obwohl Steineckes Text über 20 Jahre alt ist, ist festzustellen, dass die Hoffmann-Forschung in den 1990er Jahren zwar durchaus der Analyse der Erzählverfahren

ein Hoffmann-typisches Erzählexperiment lässt sich etwa die Herausgeberfiktion identifizieren, »die das eigentliche Geschehen in einen Binnenbereich des Erzählens transferiert, genauer die intradiegetisch-heterodiegetische Erzählweise« (Stockinger 2012a: 99) und so »zur Bildung eines reflektierten ›Fiktivitätsbewusstseins‹« (Wirth 2012b: 491) führt, das die Rezipient:in in ein selbstreflexives »Spiel« (ebd.: 497) einbettet, welches nicht nur die Produktionsbedingungen der imaginären Realität, sondern auch die Interaktionsparadigmen der Leser:innen freilegt.⁷⁴ Wie bereits in Kapitel 4 im Kontext der Subjektivierung herausgearbeitet, besitzt die Herausgeberfiktion besondere Bedeutung in Hoffmanns Roman *Die Elixire des Teufels*, indem sie die Erzählperspektive nicht nur auf ein unzuverlässig erzählendes Subjekt fixiert, sondern darüber hinausgehend die Anwesenheit eines Autors verschleiert. Diese Leerstelle, die die Vakanz des historischen Autors hinterlässt, besetzt die Leser:in in der Rolle der, um mit Novalis zu sprechen, »erweiterten Autor:in« (vgl. Novalis 1901a: 34). In dieser Fluchtlinie ließe sich die Herausgeberfiktion auch derart auslegen, dass die Rezipient:in des Textes nicht die Rolle einer konsumierenden Leser:in einnimmt, sondern – insbesondere unter Einbeziehung der Untertitelung (»Nachgelassene Papiere des Bruder Medardus eines Capuziners«) – die Funktion einer textarchäologisch vorgehenden Wissenschaftler:in besitzt, die sich anhand (unzuverlässiger) historischer Quellen das narrative Geschehen selbst synthetisiert. Neben dem höheren Wirkpotential, das der literarischen Figur im Zuge der Subjektivierung (Kapitel 4) zugestanden wurde, erhält mitunter nun auch die Rezipient:in durch die ›Fiktionalisierung des historischen Autors‹ ein zunehmendes Maß an Interaktionsmöglichkeiten mit dem Text. Dieser Lesart lässt sich argumentativ folgen, wenn auch die ande-

als Substrat der Moderne Beachtung schenkte, dies jedoch nur anhand sehr isolierter Werke Hoffmanns: Steinecke (1997: 229) kritisiert etwa den damaligen Fokus auf *Kater Murr* und *Prinzessin Brambilla*, während die anderen Werke Hoffmanns nur in Ansätzen Beachtung gefunden hätten.

74 Darüber hinausgehend wird auch die Rolle des Herausgebers ebenfalls zur reflexiven Disposition gestellt: Wenn etwa in *Kater Murr* der fiktive Herausgeber seine fundamentalsten Sorgfaltspflichten verletzt, in dem er weder das Manuskript vor der Drucklegung liest, ja noch nicht einmal grob durchsieht – andernfalls wäre ihm schon allein aus dem typografischen Unterschied zwischen der Handschrift des Katers und der Druckschrift der Buchseiten sein Fehler aufgefallen (vgl. Wirth 2012b: 492), dann ist dieser Umstand auch ein Stück weit als Einschränkung der redigierenden Macht des Herausgebers zu interpretieren. Im Kontext der Diskussion zur (Be-)Schreibung eines Kunstwerks büßt der Herausgeber »seine Funktion als letzte Instanz der ›Schriftverantwortlichkeit‹« (ebd.: 493) ein und überlässt diese Aufgabe den Leser:innen selbst.

ren Erzählexperimente Hoffmanns in diese Überlegung mit einbezogen werden.⁷⁵ So schreibt etwa Kaiser (2010: 413–414), dass durch den Wechsel der Erzählperspektive »alle künstlerische Rede [...] selbst als Realisierung nur jeweils einer Möglichkeit unter anderen« darstelle. Kaiser bezieht sich hier auf das *Nachtstück Der Sandmann*, das zwar keine Herausgeberfiktion beinhaltet, sich jedoch durch eingeschobene Briefe und einer Erzählinstanz, die ihre eigenen narrativen Methoden selbstreflexiv hinterfragt (vgl. DKV, DSM: 26–27), auch in das Instrumentarium Hoffmanns einreicht, um die Multiperspektivität innerhalb des Textes umzusetzen (vgl. Drux 2005: 57). Steinecke (1997: 104) weist darauf hin, dass sich das ›Sehen‹ als eines der Hauptmotive des *Nachtstücks* auch in die Struktur des Textes selbst einschreiben lässt: Die offenen gehaltene Erzählperspektive kann daher als Konzeptualisierung des subjektiven Sehvorgangs gelesen werden, der jeweils nur ausschnittsweise und fragmentarisch stattfindet und der durch die Multiperspektivität in der Erzählstruktur ein textuelles Adäquat erhält. Neben dem *Sandmann* findet sich das »verschachtelte und multiperspektivische, die Textkonstitution über eingeschobene Manuskripte ausstellende Erzählprinzip« (Schneider 2015b: 56) auch in den anderen *Nachtstücken*, etwa in *Das Sanctus*, in dem die Erzählinstanz innerhalb der Erzählung schreibt, dass sie im weiteren Verlauf von einer darstellenden zu einer dialogischen Erzählweise übergehen werde (vgl. DKV, DS: 149). Wie aus einem kleinen Einschub hervorgeht, der sich im Stil einer stichpunktartigen Randnotiz präsentiert, ist der Text als Nacherzählung eines Erlebnisses des ›reisenden Enthusiasten‹ zu lesen:

Schreiber dieses fühlt sich gedrungen, ehe er dem Enthusiasten die Erzählung nachschreibt, dich günstigen Leser zu bitten, du mögest ihm der Kürze halber zu Gute halten, wenn er den dazwischen anschlagenden Akkordeon den Kapellmeister vorzeichnet. Statt also zu schreiben: Hier sprach der Kapellmeister, heißt es bloß der Kapellmeister. (Ebd.)

Das *Nachtstück* verhandelt und persifliert eine zeitgenössische ›magnetische‹ Behandlungsmethode (vgl. Knöpferl 2015: 60), »in welcher die Sängerin Bettina durch eine kathartische Geschichte ihre verlorene Stimme zurückerhält.« (Weitin 2012: 168) Neben dieser Lesart, die das Werk vornehmlich unter dem

75 Zur ›Experimentalität‹ Hoffmanns siehe etwa die Ausführungen von Schmitz-Emans (2015: 152) im Kontext zu *Kater Murr* und zu Hoffmanns einzigem dramaturgischen Werk (*Prinzessin Blandina*) etwa Loquai (2012: 43).

Vorzeichen der Psychologie um 1800 interpretiert, sind insbesondere in dem von Hoffmann ›skizzierten‹ (vgl. DKV, DS: 149) Hybrid aus Erzähl- und Therapiemethode auch medientheoretische Fragmente zu verorten. So wird die Rahmenhandlung zwar, wie angekündigt, in dialogischer Form wiedergegeben, erhält aber darüber hinausgehend einen geradezu ›multimedialen‹ Modus, wenn der Kapellmeister die Erzählung des Enthusiasten mit auditiven Inhalten anreichert. Zu Beginn nur durch spontan eingeworfene Kommentare, welches Musikinstrument sich für die lautmalerische Begleitung der Erzählung seiner Meinung nach am besten eignen würde (vgl. ebd.: 153), fordert der ›Enthusiast‹ schließlich seinen Gesprächspartner auf, ihn mit ›Palestrinas Responsorien‹ (ebd.: 155) tatsächlich spielerisch am Instrument zu begleiten und so ›alles einmal gleich zur Oper‹ (ebd.: 148–149) zu verwandeln.

Kremer (2003: 261) weist darauf hin, dass sich mittels der simulierten Oraltät, die im Dialog *eingeschrieben* ist, die Anmutung einer Unmittelbarkeit – also die von Bolter/Grusin (2002: 53) aufgerufene ›immediacy‹ – evozieren lasse, die andernfalls nur in der direkten Rede aufzufinden sei. Nachdem davon auszugehen ist, dass sich das Therapieziel in *Das Sanctus* nur dann erreichen lässt, wenn die Geschichte des Enthusiasten ein gewisses Maß an Immersion zulässt, liefert Hoffmann mit dem Charakteristikum der Unmittelbarkeit einen Entwurf für imaginäre Realitäten, die – auch durch das später in den *Serapions-Brüdern* ausbuchstabierte Ideal der Lebendigkeit – Anleihen an eine performative Bühnenaufführung besitzen.

Herauszustellen ist, dass Hoffmann in *Das Sanctus* ein Erzählverfahren skizziert, das die Übertragungsfunktion, mithin die Identifikation Bettinas mit der Protagonistin der vom Enthusiasten vorgetragenen Binnenerzählung, durch einen medialen Ansatz realisiert, der sich in einer Fluchtlinie zu Bolter und Grusins *remediation* lesen lässt (vgl. ebd.: 19). So oszilliert in *Das Sanctus* die dargestellte Medialität zwischen Ästhetiken der ›transparent immediacy‹ und ›hypermediacy‹ gleichermaßen: Einerseits löst sich das Medium durch die (simulierte) Oraltät und Unmittelbarkeit scheinbar auf; andererseits ›bricht‹ Hoffmann diese Transparenz, indem er die Narration durch die ironisierenden Einwürfe (vgl. Steinecke 2009: 999) und die spätere Begleitung durch den Kapellmeister multimedial anreichert. Die Oszillation wird etwa deutlich, wenn der Enthusiast selbstreflexiv anmerkt, dass er »aus dem feierlichen Ton, der allein [...] zu dem feierlichen Stoffe paßt« (DKV, DS: 155) falle, wenn er »das Wort so unmittelbar« (ebd.) an den Kapellmeister richte. Zur Kompensation dieses ›Bruchs‹ der ›immediacy‹ – der paradoxerweise durch die Dialogizität geschaffen wurde – bittet der Enthusiast den Kapell-

meister um Begleitung am Klavier, fordert ihn also zu einer multi- respektive ›hypermedialen‹ Performance auf.⁷⁶

Das *Sanctus* ist daher auch medientheoretisch zu lesen. Durch die spezielle situative Konstellation der Rezeption und dem simulierten Dialogcharakter, mit dem die Geschichte vorgetragen wird, skizziert Hoffmann eine zwischen ›transparent immediacy‹ und ›hypermediacy‹ changierende Situation, die, wie sich mit Bolter/Grusin (2002: 21) zeigen lässt, die beiden zentralen ›Logiken‹ der *Remediation* darstellen. Deutlich wird, dass sich der Therapieerfolg durch die kathartische Geschichte des Enthusiasten im *Nachtstück* nur durch dieses Zusammenspiel einstellt: Erst die Unmittelbarkeit der Oralität schafft eine Transparenz des Mediums – mithin grundlegende Voraussetzung zur Immersion (vgl. ebd.) – während die ›hypermediacy‹ eine Interaktion des Subjekts mit dem Medium ermöglicht (vgl. ebd.: 31) und so als ›Katalysator‹ der Imagination dient. Gleichzeitig bricht Hoffmann diese Konstellation durch metafiktionale Einschübe, in denen etwa der erzählende Enthusiast den Dialogcharakter in seiner ›transparent immediacy‹ in Frage stellt und auf einen ›hypermedialen‹ Modus ausrichtet (vgl. DKV, DS: 155). Durch diese Kombination schafft der Enthusiast die Basis der Übertragungsfunkti-

76 Der Enthusiast bittet den Kapellmeister, ihn mit »Palestrina's Responsorien« (DKV, DS: 155) zu begleiten, mithin das Werk *Responsoria hebdomadae sanctae*, das Hoffmann 1814 in dem musiktheoretischen Aufsatzes *Alte und neue Kirchenmusik* in der AMZ besprach und das er fälschlicherweise Giovanni Pierluigi da Palestrina zuschrieb (vgl. Steinecke 2009: 1001). Hoffmann führt im Aufsatz aus, dass die Musik aus der »inneren Vergeistigung des Menschen« (DKV, KM: 505) entspringe und so »den Lebensfunken in der ganzen Natur entzündet« (ebd.). Im Gegensatz zu der antiken, in der Bildhauerei zu verortenden »sinnliche[n] Verleiblichung« (ebd.: 506), finde sich in der Kombination von »Musik und Malerei die Künste der modernen, christlichen Welt« (Steinecke/Allroggen 2006b: 883). Indem er den Kapellmeister zur Interpretation dieses Werks auffordert, rekurriert der Enthusiast in *Das Sanctus* auf das Ideal eines Kunstverständnisses, das »nur als Ausdruck [...] aus dem Innern aufgeht« (DKV, KM: 508) und die Rolle der subjektiven Einbildungskraft hervorhebt. In dieser Fluchtlinie ist auch die Opposition zwischen der Figur des Arztes und des Enthusiasten im *Nachtstück* zu lesen: Während der Arzt sich auf die physischen, mithin leiblichen Aspekte der Erkrankung fokussiert und daher in seiner Therapie scheitert, konzentriert sich der Enthusiast als Künstler auf die psychischen, mithin geistlichen Aspekte der Krankheit, was den Therapieansatz – zumindest im Kontext von Hoffmanns Kunstverständnis – ungleich wirkmächtiger macht. Ein Befund, der später auch in der Fluchtlinie der romantischen Hermeneutik relevant wird, in der zwischen der ›grammatischen‹, mithin ›mechanischen‹ Auslegung und der ›hermeneutischen‹, mithin ›psychischen‹ Auslegung zu unterscheiden ist (vgl. dazu Schleiermacher 1838: 14–16, 168).

on, mit der eine Identifikation Bettinas mit der Protagonistin der Binnenerzählung möglich wird.⁷⁷

Neben dieser kurzen und überblicksartigen Beschäftigung mit den *Nachtstücken* kann Hoffmanns Erzählprinzip durch einen – ebenfalls kursorisch gehaltenen – Blick auf die *Fantasiestücke* gefasst werden. Exemplarisch ist hier ein *Fantasiestück* heranzuziehen, das eine »Poetik des Fragmentarischen« (Kremer 2003: 138) geradezu inszeniert⁷⁸ – was sich insbesondere mit den *Kreisleriana* Nro. 1–6 nachvollziehen lässt. Mit diesem *Fantasiestück* legt Hoffmann einen Text vor, der aus sechs einzelnen Fragmenten synthetisiert ist, die bestenfalls lose miteinander verknüpft sind und die mit der stellenweisen Übernahme der *Beethoven-Rezension* in das *Kreislerianum* Nro. 4 bisweilen auch Passagen beinhalten, die bereits im Vorfeld in anderen Kontexten veröffentlicht wurden. Als Rahmung sind den sechs Fragmenten eine Vorrede aus der Perspektive einer nicht näher bezeichneten Erzählinstanz voran gestellt, die die einzelnen *Kreisleriana* als Nachlass des Kapellmeisters Johannes Kreisler kontextualisieren, der »auf den weißen Rückseiten mehrerer Notatenblätter kleine größtenteils humoristische Aufsätze in günstigen Augenblicken mit Bleistift schnell hingeworfen« (DKV, K1: 34) habe. Die Texte Kreislers werden demnach unter der Programmatik wiedergegeben, dass sie nur als »Gelegenheits- und Nebenarbeiten (gegenüber den Kompositionen) ausgegeben werden.« (Steinecke/Allroggen 2006b: 640) Die direkte, mitunter appellierende Ansprache, mit der Kreisler seine Leser:innen adressiert, wird stellenweise durch die Briefform, die etwa im *Kreislerianum* Nro. 2 und Nro. 6 zum Einsatz kommt, durch den klar benannten Adressaten abgeschwächt.⁷⁹ Steinecke/All-

77 Mithin ist festzustellen, dass Hoffmann auch die am ausführlichsten untersuchte Thematik des *Nachtstücks*, den Konflikt des Künstler:innensubjekts zwischen sakraler Kunst und profaner Unterhaltung mittels räumlichen Motiven artikuliert. So konstituiert sich etwa Bettinas Stimmverlust, weil sie sich zwischen »katholischer Kirche« (DKV, DS: 142) und Teegesellschaft (vgl. ebd.: 146) verliert. Auch das Ende des *Nachtstücks* löst Hoffmann mit einem räumlichen Verweis auf: Bettina erhält ihre Stimme zurück, allerdings findet ihre Darbietung nicht mehr im sakralen »hypermediated space« der Kirche (vgl. Bolter/Grusin 2002: 34), sondern im Umfeld eines »mäßig großen Zimmer[s]« (DKV, DS: 160) statt, was Knöpferl (2015: 61) als Referenz auf die Forderung nach einer Freiheit der Kunst von allen institutionellen Bindungen interpretiert.

78 Kremer (2003: 137) weist darauf hin, dass diese Praktik von den Hoch- und Spätromantiker:innen aus der Frühphase der Romantik übernommen und mitunter weiter pointiert wurde.

79 Herauszustellen ist insbesondere das *Kreislerianum* Nro. 2, dessen Adressat Kreislers »treuer Freund« (DKV, K1: 42) der »Enthusiast« ist. Nachdem sowohl die Figur Kreislers als

roggen (ebd.: 638) sprechen davon, dass die »wichtige Rolle« der Briefform, die in einer Reihe von Hoffmanns Werken eingesetzt werde, die Möglichkeit eröffne, unterschiedliche Perspektiven in die Erzählungen einzuführen. Darüber hinausgehend eignet sich der notizhafte und fragmentarische Duktus der *Kreisleriana* Nro. 1–6, um, wie in Kapitel 3.1 gezeigt, die metafiktionale Bearbeitung der eigenen Produktionsbedingungen zu illustrieren. Diese »Poetik des Fragmentarischen« findet sich auch in den *Abenteuern der Sylvester-Nacht*, deren durchaus komplexe Struktur (vgl. Schäfer 2012: 131; Steinecke/Allroggen 2006b: 800) aus vier Kapiteln, einem »Vorwort des Herausgebers« (DKV, ASN: 325) und einer Nachrede des »reisenden Enthusiasten« besteht. Neben dem »Enthusiasten«, der als primärer Erzähler fungiert und aus dessen »Tagebuch« der Text vorgeblich wiedergegeben wird, besteht ein Kapitel aus einem Brief, der innerdiegetisch von der Figur Erasmus Spikker in einem nächtlichen – und daher obskuren, möglicherweise nur im Traum des »Enthusiasten« stattgefundenen (vgl. Steinecke/Allroggen 2006b: 801) – Schreibakt geschaffen wurde. Der Brief wiederum wird nicht wörtlich wiedergegeben, sondern in der Auslegung des »Enthusiasten« ausgeführt und im groben Stil eines Tagebucheintrags dargestellt. Bereits im Vorwort des fiktiven Herausgebers (der im Nachwort als »Theodor Amadäus Hoffmann« (DKV, ASN: 359) adressiert wird – mithin also als »Spiel mit dem Spiel« gelesen werden kann⁸⁰) soll – so Steinecke/Allroggen (2006b: 801) – den Leser:innen ein »Vor-Urteil« vermitteln, also ein »Framing«, das die Unzuverlässigkeit des wiedergegebenen Wortes deutlich artikuliert und die Rezipient:innen bewusst lenkt (vgl. Schäfer 2012: 131). Die textliche Struktur des Tagebuchs lässt sich daher als diegetischer »Spie-

auch der »Enthusiast« als Abbildungen einzelner Charakterzüge Hoffmanns gelesen werden können (vgl. Schäfer 2012: 121; Steinecke/Allroggen 2006b: 630) ist dieser Brief gewissermaßen als »verbalisierter innerer Monolog« zu interpretieren, mithin also, um mit Schleiermacher (1838: 169) zu sprechen, als eine »Gedankenmittheilung«, die ein verborgenes Innenleben freilegt und fixiert.

80 Der Text weist einige biografische Parallelen mit dem »tatsächlichen« Autor Hoffmann auf: Schäfer (2012: 131) verweist etwa darauf, dass das *Fantasiestück* zur Jahreswende um 1814/1815 entstanden sei, als Hoffmann seine schriftstellerische Tätigkeit nach einer literarisch nicht produktiven Pause wieder aufnimmt. Neben der Parallele zwischen der Zeitgestaltung im Text und des tatsächlichen Verfassungsdatums findet sich auch die Analogie zwischen den Namen der fiktiven Personen Julia/Guilietta und Hoffmanns Klavierschülerin und Muse Julia Mark (vgl. Guggenberger 2015: 32).

gelraum« (ebd.) lesen, der das zentrale Motiv des Textes (vgl. Steinecke/Allroggen 2006b: 800) um eine weitere heterodiegetische Dimension erweitert.

Nach dieser Zusammenschau zu Hoffmanns Methoden zur Etablierung einer dualistischen Realitätskonstitution soll im nachfolgenden noch eine weiterführende Überlegung angestoßen werden, die die dialogischen Fragmente in Hoffmanns Texten nicht als isoliertes Erzählprinzip, sondern vielmehr als Grundlage von Hoffmanns Poetik deutet, die auch in ihrer medientheoretischen Grundierung zu verhandeln ist. Als kurze Vorbemerkung ist daher auf eine mögliche Genealogie der Medientheorie (vgl. Ströhl 2014: 32) zu verweisen, die in der Kritik Platons an der Schrift,⁸¹ welche kein »Werkzeug« (Ruf 2015a: 125) der Erkenntnis, sondern bestenfalls ein Mittel der Mnemotechnik/der Erinnerung darstelle, verortet werden kann. Platon kritisiert, dass die Schrift, bzw. die Schriftlichkeit echten Diskurs verhindere und ein falsches, unflexibles Faktum schaffe (vgl. Platon 2012: 21). Nur im dialogischen Gespräch lasse sich eine fruchtbare (kommunikative) Verbindung etablieren: »Es wird also ganz recht sein, so festzustellen, dass wir, ich und du, zu einander reden, der Sprache uns bedienend, mit der Seele zu der Seele« (Platon 1826a: 130-St.2-A). Seit Platon diese Kritik formulierte, sind über 2000 Jahre vergangen; die Gedanken überstanden diese Zeit, weil sie »paradoxerweise« (Ströhl 2014: 33) in Schriftform fixiert wurden. Als Format verwendete er den verschriftlichen Dialog, der insbesondere im Zusammenhang mit der bereits angeführten Idee der romantischen Ironie zu lesen ist, wie sie etwa bei Schlegel zu finden ist. So stellt Kremer (2003: 94) fest: »Der philosophiegeschichtliche Bezugspunkt der romantischen Ironie [...] liegt in der lebendigen, dialektischen Form des sokratischen Dialogs, dessen gesprächsweise Gedankenführung auch in der schriftlichen Form dieser Philosophie bei Platon bewahrt ist.«

Weshalb Platon die Dialogform für seine Werke wählte, ist ostinat Gegenstand literaturtheoretischer Diskussionen. Als kurzer Überblick, der für den Rahmen der hier projektierten Ausführungen genügen soll, kann auf den Aufsatz *Abbild der lebendigen Rede. Was ist und was will ein platonischer Dialog?* von

81 Vgl. dazu auch die zeitgenössische Neurezeption Platons, wie sie sich etwa bei Jean Paul (1804: 47–48) oder Hegel (1843b: 181) zeigt.

Thomas Szlezák verwiesen werden, dessen wichtigste Aspekte hier summarisch wiedergegeben werden:

- »Was Platon wünscht, ist ein genuin philosophisches Verständnis seiner Gedanken; was er fürchtet ist die Einbildung des Lesers, etwas verstanden zu haben, wenn in Wirklichkeit kein Verständnis erreicht wurde.« (Szlezák 2009: 68–69) Diese Charakteristik schaffe er, in dem er eine »literarische Kunst des Nichtaussprechens« (ebd.: 68) etablierte. Diese Aussparungsstellen – Szlezák (ebd.: 77) schlägt an späterer Stelle eine Methodologie zur Identifizierung dieser Aussparungsstellen vor – sind an zentraler Stelle angelegt und verweisen auf grundlegendere Fragen, ohne sie jedoch tatsächlich zu adressieren (vgl. ebd.). Sie belegen den »klaren Willen des Autors, bestimmte Themen aus der schriftlichen Darstellung herauszuhalten« (ebd.: 78).
- Sowohl die Dialogform, als auch die von Szlezák vorgeschlagene werkübergreifende Kontextualisierung, die die Autarkie der einzelnen Stücke weit weniger dogmatisch vertritt, wie sie in der historischen Forschung interpretiert wurden, schafft die Möglichkeit der Ironie und des Hinterfragens (vgl. ebd.: 68).
- Die Dialogform schafft – zumindest in der historischen Interpretation Platons⁸² – die oben ausgeführte Distanz zur Schrift (vgl. ebd.: 77), denn die »entscheidende philosophische Betätigung ist die mündliche Ausübung der Kunst der Dialektik« (ebd.: 75).

Die Dialogform reiht sich so in das romantische Ideal einer medialen Transparenz ein, um die »tote Buchstäblichkeit« (vgl. Kremer 2003: 94) zu überwinden und in eine »organische« Medialität zu transformieren. Die Verwandtschaft zwischen der Ironie respektive des (fragmentarischen) Witzes und des Dialogs als natürliche Schriftlichkeit zeigt sich etwa in Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik*, in denen er den »Witz [als] das spielende *Anagramm* der Natur« (Jean Paul 1804: 32) interpretiert, der sich mit der Phantasie zu einem »Naturbuche« (ebd.) vereint (vgl. dazu auch Schlegel 1968: 318–319). Wie Kremer (2003:

⁸² Diese Distanz ist, wie Szlezák (2009: 72–73) weiter ausführt, in der dogmatischen Stringenz der historischen Platon-Deutungen nicht haltbar. Auch die Interpretation, Platon beziehe sich in seinen Stellungnahmen nicht auf die Schrift als generelle Kulturtechnik, sondern ausschließlich auf die explizite Form des antiken »Traktats«, überzeugen ihn nicht (vgl. Szlezák 2009: 72).

69) ausführt, lassen sich die romantischen Ansätze der ›Naturschrift‹⁸³ nicht als konsistente Theoriebildung lesen. Gleichwohl werden – so Kremer (ebd.) weiter – platonische Ideen durchaus aufgegriffen und gemäß dem romantischen Zeitgeist neu interpretiert. Auch wenn Hoffmann – mit Ausnahme des fragmentarisch gebliebenen Texts *Prinzessin Blandina* (vgl. Steinecke 1997: 56) – keine Dramen schrieb, kommt der dialogische Aspekt einer imaginären Gesprächssituation als Rahmen einer Erzählung mehrfach zur Verwendung – als herausragendes Beispiel ist etwa die Rahmenhandlung in den *Serapions-Brüdern* heranzuführen, die über weite Strecken ausschließlich aus der Schilderung einer Gesprächssituation zwischen den Serapionsbrüdern besteht. Innerhalb dieses Sammelwerks wird das *Serapiontische Prinzip* als »produktionsästhetische Regel« (Kleinschmidt 2012: 537) geprägt, deren fundamentales Kriterium, wie später in Kapitel 6.2 dargelegt, die adäquate Artikulation von Lebendigkeit einer erzählten Geschichte darstellt. Unter Bezugnahme (jedoch ohne bibliografischen Verweis) auf die frühromantischen Ausführungen Friedrich Schleiermachers stellt Kremer (2003: 30) fest, dass »der aktuellen Rede im geselligen Kreis« gerade diese Lebendigkeit nachgesagt wurde, die auch das *Serapiontische Prinzip* verlangt und die wiederum durch das ›Setting‹ – eine Gesprächssituation unter Freunden – auch unter den anwesenden Serapionsbrüdern geformt wird. Die zeitgenössische Kritik geht mit dieser Lesart ebenfalls konform – so schreibt etwa Wetzels (1819: 1210–1211) in seiner Besprechung der *Serapions-Brüder*, dass durch die Neukontextualisierung der »größtentheils schon früher mitgetheilten und durch Taschenbücher und Zeitschriften verstreuten Dichtungen« in die Rahmenhandlung der serapiontischen Treffen die Texte deutlich profitierten, indem »das Leben der einzelnen Dichtungen dadurch erhöht [werde], daß wir dieselben gleichsam mit lebendiger Rede vorgetragen hören«.

In dieser Fluchtlinie sind auch die Anmerkungen Schleiermachers aus seiner Monografie *Hermeneutik und Kritik* zu lesen. So stellt dieser fest, dass sich literarische Werke durch den Gegensatz von Haupt- zu Nebengedanken auszeichnen:

Ist der Gegensatz [sic!] aufgehoben, so wird das Werk mehr eine freie Gedankencombination sein, ein freies Spiel. Dominirt dagegen der Gegensatz, so wird die Einheit des Werkes bestimmter, höher sein. [...] Ist

83 In Kapitel 6.3 findet sich eine tiefergehende Auseinandersetzung, wie Hoffmann Schrift bzw. Schriftlichkeit verhandelt.

der Gegensatz durch einen Entschluß aufgehoben, so ist das nichts anderes, als sich auf unbestimmte Weise einer freien Produktion hingeben von dem Punkte an, wo der Entschluß ist. Eine solche Aktion wäre Null, wenn nicht ein bestimmender Punkt da wäre, ein Anknüpfungspunkt. Man kann sich dieß anschaulich machen an der freien Produktion in der Conversation; da ist der Anknüpfungspunkt wenigstens das Zusammensein. Das Analogon davon auf dem Schriftgebiete ist die Correspondenz, ein durch die Form auseinander getretener Dialog. Hier ist der Gegensatz zwischen Haupt- und Nebengedanken gar nicht in der ursprünglichen Volition der Schreibenden. (Schleiermacher 1838: 167–168)

Hoffmanns ›Spielraum‹, den er sich mit der ›Callot's Manier‹ erschließt (vgl. BRIEFE I: 176), die mittels eingeschobener Briefe (vgl. etwa DKV, DSM: 11–25) simulierte »Correspondenz« (Schleiermacher 1838: 168) und insbesondere die szenische Inszenierung von Gesprächssituationen zielen also auf die Konstitution eines »Anknüpfungspunkt[es]« (ebd.) ab, da Hoffmanns Poetik gerade *nicht* eine »Einheit des Werkes« (ebd.: 167) avisiert, sondern ein freies Formen- und »Metaphernspiel« (Eco 2002: 145) ohne Gegensätze zwischen Haupt- und Nebengedanken realisiert. Dieser Anknüpfungspunkt ist dezidiert an die Leser:innen gerichtet, die die Texte hermeneutisch erschließen und mittels Einbildungskraft respektive Fantasie zu einem imaginären Kunstwerk synthetisieren. Hoffmann tritt also durch seine spezifischen Erzählverfahren in einen produktiven Dialog mit seinen Leser:innen:

Der Leser wird zum Dialogpartner dieser in sich wiederholenden Spielen und Spiegelungen auf eine ›endlose Schleife‹ [...] hinauslaufenden ironischen Autothematik. Somit steht der Leser ›mit wahrhaft poetischem Gemüt‹ [...] im Zentrum dieser Ästhetik; denn er ist es, der ihr sowohl unterhaltendes wie Erkenntnis förderndes Potential abruft, es im Prozess der Lektüre aktiviert und revitalisiert. (Loquai 2012: 45)

Wenn die dialogische Form in Hoffmanns Œuvre untersucht wird, dann ist ebenfalls zu erwähnen, dass sich in der Forschung bisweilen eine Lesart etabliert hat, die davon ausgeht, dass Hoffmann »dem Mangelhaften eine Funktion« (Steinecke 1997: 56) gebe: So seien dem Autor seine persönlichen Defizite in Drama und Lyrik durchaus bekannt gewesen (vgl. ebd.). Die dennoch geschaffenen Fragmente, die im weitesten Sinne dieser beiden Gattungen zuzurechnen sind, werden demnach in seinem literarischen Werk zwar verwendet, jedoch in einer besonderen Kontextualisierung, die die Texte in ein satirisches, ironisches oder persiflierendes Umfeld einbettet. Dieses Verfahren ist jedoch

nicht unter einem defizitären Vorzeichen zu lesen, sondern vielmehr als Realisation einer Experimentalität, die als individuelle Implementierung der zeitgenössischen Experimentalkultur anzusehen ist: Wie etwa Gamper (2009: 29) hinweist, nimmt das ›Experiment‹ nicht nur in der Literatur, sondern auch als (wissenschaftliche) Inszenierung eine besondere Stellung in der Romantik ein, die sich, wie in Kapitel 3 kurz ausgeführt wurde, auch in einem Auseinandersetzungsprozess zwischen der Rationalität der Aufklärung, den ersten Vorläufern der Industrialisierung und gleichzeitig einer Mythologisierung (vgl. Schlegel 1968: 318–319) befindet. Diese Ambivalenz zeigt sich auch in Gestalt des zeitgenössischen Experiments, das sich nicht nur als rationales Instrument zur Wissensgenerierung präsentiert, sondern auch als ›phantasmagorische‹ (vgl. Gamper 2009: 34–35) Vorführung im Rahmen einer schaustellerischen/performativen Darbietung.⁸⁴ Ein Aspekt, der sich in der Fluchtrichtung dieser ›Kultur des Experiments‹ lesen lässt, betrifft die Rolle des ›reisenden Enthusiasten‹, der als Erzählinstanz in den *Fantasiestücken* eingeführt und bisweilen als Alter-Ego Hoffmanns interpretiert wird. Nachdem diese Sichtweise, insbesondere in der jüngeren Hoffmann-Forschung, nicht mehr geteilt wird, sondern eher von einer »Autormaske« (Schäfer 2012: 131) Hoffmanns gesprochen wird (vgl. dazu auch Meteling 2012b: 519), ermöglicht dieser fiktive Charakter auch eine besondere Erzählperspektive, die sich vom historischen Autor mitunter beträchtlich unterscheidet. Mithin muss der ›reisende Enthusiast‹ dialektisch gelesen werden, als Figur, die einige Charakteristika des Autors Hoffmann aufweist, mit ihnen selbstreflexiv spielt und sich dennoch nur fragmentarisch mit der Person überschneidet. In narrativer Hinsicht bietet die Figur des ›reisenden Enthusiasten‹ einige Vorteile: Steinecke (1997: 62) etwa schreibt, dass sich »auf diese Weise die unterschiedlichsten Haltungen, die im einzelnen Künstler nur selten zusammenliegen, ausdrücken lassen« – mithin liefert der ›reisende Enthusiast‹ jenen »Anknüpfungspunkt«, den Schleiermacher (1838: 168) als zentral für die Poetik von Texten erachtet, die keine klare Grenzziehung zwischen ›Haupt- und Nebengedanken‹ besitzen. Durch die Etablierung des ›reisenden Enthusiasten‹ werden also neue Perspektiven erschlossen, die sich durch die Verwendung ›traditioneller‹ narrativer Strukturen nicht hätten artikulieren lassen und die den ›reisenden Enthusiasten‹

84 Im historischen Kontext ist von einer allgegenwärtigen Präsenz des ›phantasmagorischen Experiments‹ auszugehen, so kann Hoffmanns Beschäftigung mit den zeitgenössischen experimentellen Darbietungen als gesichert angesehen werden (vgl. dazu etwa: Gaderer 2009: 11).

– so Siebenpfeiffer (2012a: 112) – zu einem Wegbereiter der Erzähltechniken der Moderne machen. In Hoffmanns *Nachtstück Das Sanctus* nimmt die Figur des ›reisenden Enthusiasten‹ nicht nur die Funktion einer Erzählinstanz, sondern insbesondere die Rolle eines ›Therapeuten‹ ein, dessen Konstitution in Opposition zum anwesenden Arzt zu lesen ist, der den Enthusiasten wiederum als ›Wahnsinnigen‹ bezeichnet (vgl. DKV, DS: 160). Grund dafür ist, dass dem »Künstler-Dichter [...] für psychische Erkrankungen eine größere Kompetenz zugesprochen [wird] als der Schulmedizin« (Steinecke 2009: 998), diese Kompetenz jedoch stets vor der Folie der künstlerischen Exaltation zu lesen ist. Diese Konstitution ist bereits in der Bezeichnung der Figur angelegt, wie unter Bezug auf das von Hoffmann verwendete Wörterbuch ausgeführt wurde, in dem Eberhard (1797: 143) den Enthusiasmus in ein besonders prononciertes Verhältnis zur Einbildungskraft setzt. Im ›reisenden Enthusiasten‹ ist daher eine Figuration dieser dauerhaften und an die individuelle Konstitution des Subjekts gebundenen (vgl. ebd.) Einbildungskraft angelegt, die für die Rezeption des (phantasmagorischen) Experiments unweigerlich notwendig ist (vgl. Gamper 2009: 55–57). So findet das Experiment mithin einen dankbaren ›creator‹, der einerseits, wie es Hoffmann im Vorwort der *Elixire* formuliert, »willig« (DKV, ELIXIERE: 11) an die präsentierten Effekte glaubt, mithin also eine spezifische Art der Rezeption besitzt, die nicht auf eine rational-kausale Entschlüsselung eines Phänomens, sondern vielmehr auf dessen performative Wirkung abzielt.⁸⁵ Andererseits nimmt der Enthusiast, wie Hoffmann in *Das Sanctus* prononciert ausarbeitet, eine Funktion als ›Experimentator‹ ein, der als »Künstler-Dichter« (Steinecke 2009: 998) ein performatives Kunstwerk imaginisiert und inszeniert. Wie ebenfalls bereits im Kontext der *Elixire des Teufels* diskutiert, zielt Hoffmann auf eine Übertragungsfunktion ab, in der, wie es Stiegler (1995: 235) ausdrückt, ein Einzelschicksal in ein Kollektivschicksal überführt wird. So soll die Konstitution des reisenden Enthusiasten auf die Leser:innen übergehen, die Hoffmann nicht als Kollektiv anspricht, sondern stets in der zweiten Person Singular adressiert.⁸⁶ Um

85 Damit lassen sich Hoffmanns Werke auch als »Gegenbilder zum Rationalismus der Aufklärung« (Weitin 2012: 164) lesen, denn im zeitgenössischen Kontext um 1800, in dem die »universalisierte Wirkungsmacht epistemischer Wissensformen sämtliche Lebensbereiche durchdringt, wird nicht die Sicherheit des Wissens, sondern der systematische Zweifel zum Paradigma.« (Ebd.)

86 Obwohl die Hoffmann-Gesamtausgabe des DEUTSCHEN KLASSIKER VERLAGS (DKV) als kanonischer Standardkorpus gelten kann, ist an dieser Stelle Quellenkritik zu üben:

die Qualität dieser ›persönlichen‹ Beziehung zu fassen, ist daher Stieglers Begriff des ›Kollektivschicksals‹, obwohl fachlich richtig, durchaus unglücklich gewählt.⁸⁷ Vielmehr bringt es Kittler (1991: 259) auf den Punkt, wenn er davon ausgeht, dass die romantische Poetik fingiere, »nur für diese einzige unersetzliche Adresse da zu sein.« Eine metafiktionale ›Vorzeichnung‹ (vgl. DKV, DS: 149) dieser Poetik findet sich wiederum mit ironisierendem Twist in *Das Sanctus* angelegt, in der Hoffmann die Dynamik des romantischen Rezeptionsmodells zwischen einem »Künstler-Dichter« (Steinecke 2009: 998) in Gestalt des Enthusiasten und einer typisch romantischen Rezipientin – als ›passives Genie‹ (vgl. Jean Paul 1804: 42–43) innerdiegetisch ausbuchstabiert. Deutlich wird jedoch, dass Hoffmann seine Leser:innen positiver als Jean Paul auffasst und sie als selbstbestimmte Akteur:innen in seiner Poetik begreift. So zielen Hoffmanns Erzählverfahren auf die Herausbildung eines Typus der ›kompetenten Leser:in‹ ab, die sich hierfür auch durch eine reiche, jedoch mittels Besonnenheit gezügelte Phantasie (im Sinne Jean Pauls), für eine romantische Hermeneutik im Sinne Schleiermachers qualifiziert.

Nachdem dieses Kapitel den Versuch unternimmt, den aktuellen Stand der wichtigsten Hoffmann-Forschungen kursorisch zusammenzufassen, ist an dieser Stelle ein kurzes Resumée zu ziehen, in welcher Relation die vorgestellten Aspekte mit der konzeptionellen Fluchtlinie der vorliegenden Arbeit stehen. So ist zunächst festzuhalten, dass sich die bereits dargelegte Vorgehensweise, die ›Hoffmann mit Hoffmann liest‹ auch deswegen prädestiniert, weil sich Hoffmanns Poetik dadurch auszeichnet, dass deutliche Interferenzen und Schnittmengen zwischen Prosa und Theorie bestehen, die Hoffmann als Metafiktionen – etwa durch textuelle Übernahmen und Erzählexperimen-

Während in den Erstausgaben in den zahlreichen direkten Leser:innenansprachen die Anredepronomen stets in Großschreibung gesetzt werden, ändert die Gesamtausgabe des DKV diese Schreibweise in eine konsequente Kleinschreibung ab (vgl. etwa das ›Vorwort des Herausgebers‹ in *Die Elixire des Teufels*: DUNCKER & HUMBLLOT, 1815 (Erstausgabe): »und willig magst Du daran glauben« (DH, ELIXIERE, III) vs. DKV, 2019: »und willig magst du daran glauben« (DKV, ELIXIERE: 11)). In Anbetracht der Relevanz, die Hoffmann der Typografie zuschreibt (vgl. Lotman 1981: 102), verändert dieser Eingriff mitunter den Kontext der Passagen. Durch Hoffmanns Großschreibung ist zu argumentieren, dass er seine Leser:innen im Duktus einer sehr persönlichen Briefansprache, mithin unter dem Vorzeichen der »Correspondenz« im Sinne von Schleiermacher (1838: 168), adressiert, während die Kleinschreibung diese Bedeutungsebene nicht mehr aufweist.

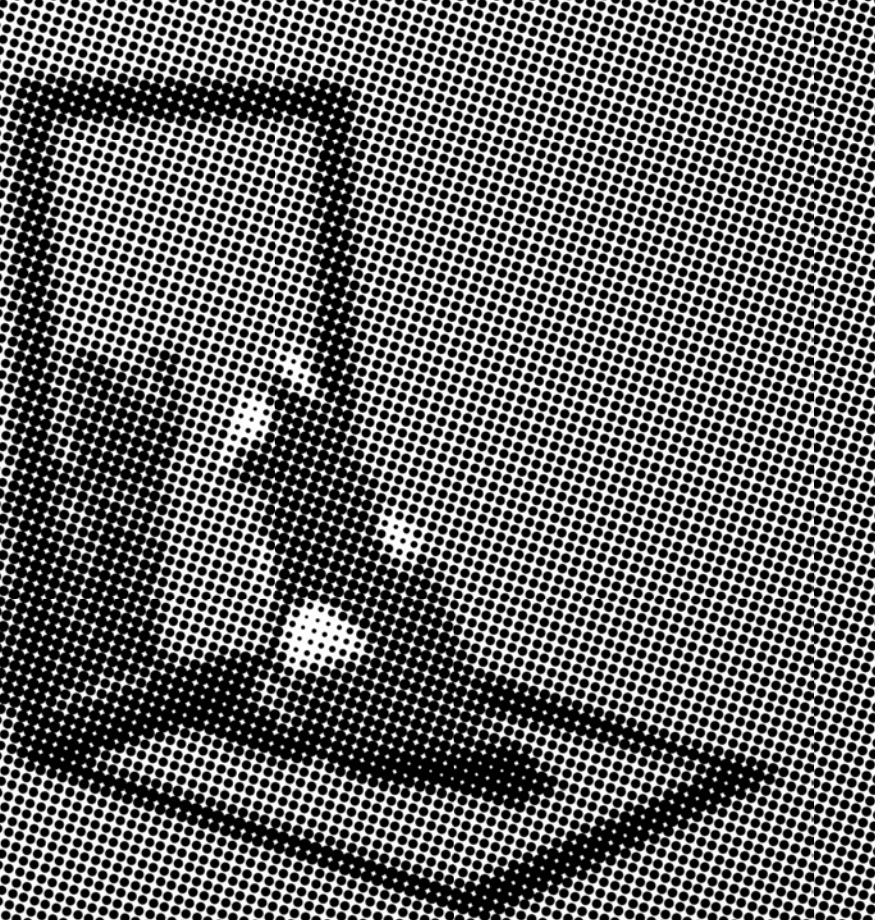
87 Vgl. dazu auch weiter oben die Verhandlung der Narzisst:in als Charakterzug einer romantischen Künstler:in, der das individuelle Subjekt gegen seine Kollektivierung emanzipiert.

te – in seinen Werken ausbuchstabiert. Gleichwohl zeigt sich auch, dass eine entsprechende Kontextualisierung notwendig ist, um die mitunter durch Fiktionalisierung, ›Potenzierung‹ und nicht zuletzt durch Hoffmanns ›Spiel‹ verursachte terminologische Unschärfe zu kompensieren. Diese metafictionalen Aspekte bringt Hoffmann auch als ›Deutungshilfe‹ in Stellung, um zur Herausbildung einer ›kompetenten Leser:in‹ beizutragen, die als ›erweiterte Autor:in‹ mit dem Text *interagiert*. Gleichzeitig schaffen die terminologischen Unschärfen – die Matt (1971: 1) bei Hoffmann mit deutlichen Worten kritisiert – auch jene Leerstellen, die sich nicht nur als Unbestimmtheitsstellen im Sinne von Iser/Ingarden poetisch fruchtbar machen lassen (vgl. Ingarden 1994: 43; Iser 1994: 230–231), sondern auch als Aussparungsstellen im Sinne Platons gelesen werden können. Mithin präsentiert Hoffmann seinen Leser:innen also ganz bewusst kein abgeschlossenes Theoriekonstrukt, sondern konturiert letztlich nur ein grobes Schema einer avisierten ›Vor-Schrift‹ – setzt also eine durchaus kantische Vorstellung einer ›ästhetischen Idee‹ um, die sich ebenfalls durch die »Einbildungskraft in Freyheit [...] innerhalb den Schranken eines gegebenen Begriffs, unter der unbegrenzten Mannigfaltigkeit möglicher damit zusammenstimmender Formen« (Kant 1797: 328) auszeichnet.

Nachdem Hoffmann die metafictionalen Aspekte auch mittels seiner Künstler:innenfiguren in einer dezidiert subjektivierten Perspektive verhandelt, ist die Metafictionalität daher in einer Fluchtlinie mit dem romantischen Motiv der Selbstreflexion zu lesen, die wiederum mittels visueller Metaphorik ausbuchstabiert wird. Durch diesen Befund deutet sich an, dass sich beide Domänen des Virtuellen in Hoffmanns Poetik identifizieren lassen – zum einen die Atmosphäre, die sich in der Interaktion zwischen Subjekt und Text konstituiert, zum anderen jedoch auch die Maschine, die sich unter dem Vorzeichen der Optik in der visuellen respektive ›bildlichen‹ Poetik Hoffmanns fassen lässt. Besonders prononciert äußert sich dieses Phänomen in der Selbstreflexion als zentrales romantisches Motiv, das nicht nur das metapoetische Potential in Hoffmanns Texten verdeutlicht, sondern auch als ›Reflexion‹ im Wortsinne, mithin als visuell-optischer Prozess zu lesen ist. Hoffmann arbeitet also dezidiert ›multimedial‹, indem er den Universalitätsanspruch, der an ein romantisches Kunstwerk angelegt wird, in der Fantasie seiner Leser:innen realisiert. Die inhärenten Limitierungen der textuellen Medientechnik werden also durch ein dezidiert fragmentarisches Erzählverfahren überwunden, das darauf abzielt, eine ›organische‹, mithin arabeske Konkretisation im Imaginären seiner Leser:innen zu *entfalten*. Pointiert ausgedrückt ersetzt Hoffmann den spezifischen *Eigensinn* des Texts respektive der Schrift

als sequentielles monoästhetisches Medium durch die *Eigensinnigkeit* seiner Leser:innen – ein Befund, der in Kapitel 7.2 und V verhandelt wird. Nachdem die Leser:innen so als ›erweiterte Autor:innen‹ beziehungsweise als ›creators‹ mit dem Text interagieren, ist die romantische Genieästhetik auch vor der Folie der Metafiktionalität zu verhandeln: Die Künstler:innenfiguren, die Hoffmann in seinen Werken ausbuchstabiert, sind daher auch als ›Deutungshilfen‹ zu lesen, mithin als ›Spiegel‹ für die Rezipient:in, in der das Einzelschicksal einer fiktionalen Figur auf das individuelle (!) rezipierende Subjekt übertragen wird. Skizziert wird dabei ein dezidiert dualistisches Weltschema, das zwischen prosaischer Alltäglichkeit und fantastischem ›Geisterreich‹ angelegt ist. Hoffmanns implizites Ziel für eine ›erfolgreiche‹ Figur ist dabei keine singuläre Verortung in einem dieser ›Reiche‹ – so zeichnen sich etwa eine Vielzahl seiner gescheiterten (!) Künstler:innen gerade dadurch aus, dass sie exklusiv in ihren individuellen ›Geisterreichen‹ verhaftet sind. Gleichwohl entspricht auch eine parallele Verortung in beiden Realitätssystemen (vgl. Durst 2012: 57–58) nicht dem angestrebten Ideal Hoffmanns, wie er etwa mit dem ›Krankheitsbild‹ des *Chronischen Dualismus* in *Prinzessin Brambilla* ausbuchstabiert. Vielmehr soll das Subjekt durch die ›Erkenntnis der Duplizität‹ eine selbstreflexive Distanz des ›Ichs‹ zu beiden Wirklichkeiten herausbilden, die Hoffmann als ›Besonnenheit‹ konzeptualisiert und in seinem Prosawerk mittels Humor und Ironie realisiert. Diese ›Besonnenheit‹ fordert Hoffmann auch von seinen Leser:innen ein, die eine Schnittstellenfunktion zwischen Text und Konkretisation einnehmen und so in einem Prozess der ›ständigen Rückübersetzung‹ der arabesken Verschränkungen und des ›Metaphernspiels‹ involviert sind. Nachdem sich in jener Praxis die Potentialität des Texts entfaltet, ist dieser Befund für das Virtuelle hochgradig relevant. Die bereits mehrmals angesprochene Experimentalität Hoffmanns benötigt, so zumindest in genuin romantischer Lesart, ›Anknüpfungspunkte‹ (vgl. Schleiermacher 1838: 168) für die Leser:innen, die Hoffmann etwa mit der simulierten Oralität, der ›freien Produktion in der Conversation‹ (ebd.) respektive der ›Correspondenz‹ (ebd.) in seinen Texten implementiert. Durch die kursorische Auseinandersetzung mit Platons Ausführungen zum Dialog wurde nicht nur das Verhältnis der Schrift als Mnemotechnik herausgearbeitet – ein Aspekt, der sich für das virtuelle Potential der *Serapiontik* fruchtbar machen lässt, – sondern einmal mehr auch die (mediale) Transformation der ›toten Buchstäblichkeit‹ hin zu einem ›organischen‹, multimedialen, performativen – und vor der Folie der Experimentalität – auch ›phantasmagorischen‹ Kunstwerk verhandelt.

III. Imaginäre Wirklichkeiten





5 Das Imaginäre und die Imagination – eine Annäherung

Um 1800 ist eine drastische Veränderung in der Interpretation der Imagination auszumachen, die in der (Neu-)Entwicklung eines ›ästhetischen Bewusstseins‹ zu verorten ist und insbesondere im zeitgenössischen romantischen Diskurs zu einer deutlichen Aufwertung der Einbildungskraft führte (vgl. Wolf 2016a: 151). Michel Foucault (2008: 121) etwa postuliert, dass das 19. Jahrhundert »einen Raum der Imagination entdeckt« habe, »dessen Stärke die vorherigen Zeitalter noch nicht einmal geahnt haben dürften.« Auch wenn diese These Foucaults ihrerseits kritisch zu lesen bleibt,⁸⁸ ist dennoch festzustellen, dass der Einbildungskraft in dezidiert vorromantischer Lesart nahezu ausschließlich Charakteristika zugesprochen wurden, die sich in scholastischer Terminologie als *imitatio*, d.h. als Abbildungs- und Nachahmungsfunktion der physikalischen Realität, klassifizieren lassen.⁸⁹ Spätestens mit der Ausrichtung auf das subjektive Empfinden und Erleben wurde den Rezipient:innen jedoch ausreichend eigenständige Handlungskompetenz zugestanden, um die Einbildungskraft vom Konnotat der reinen *imitatio* zu lösen.

⁸⁸ Vgl. dazu etwa die Anmerkungen in der Fußnote auf Seite 173.

⁸⁹ In der Schrift *De Memoria* sieht Aristoteles (1550b: 84–85) das Denken selbst durch mentale Bilder konzeptualisiert (vgl. dazu einmal mehr Perpeet 1988: 21), wobei er grundsätzlich zwischen zwei Modalitäten des Denkens unterscheidet, konkret: *imaginatio* als Konglomerat der sensorischen Informationen und *phantasma* als das durch die *imaginatio* entstehende mentale Bild (vgl. Aristoteles 1550b: 84; Aristoteles 1550a: 104).

Als Mittelweg, der zwischen der scholastischen Tradition (und deren relativen Geringschätzung der Einbildungskraft) und dem »neuen ästhetischen Bewusstsein« angelegt ist, findet sich der als »*furor poeticus*« (Wolf 2016a: 151) bezeichnete Sonderweg, den ein »genialer« Dichter als Ausnahmetalent mitbringe. So schreibt etwa Samuel Taylor Coleridge in seiner *Biographia Literaria*, dass die Imagination das Konvolut aus allen Qualitäten sei, die einen »wahren Poeten« auszeichnen:

This power [of Imagination], first put in action by the will and understanding, and retained under their irremissive, though gentle and unnoticed, control, [...] reveals itself in the balance or reconciliation of opposite or discordant qualities: of sameness, with difference; of the general with the concrete; the idea with the image; the individual with the representative; the sense of novelty and freshness with old and familiar objects; more than usual state of emotion with more than usual order (Coleridge 1847: 14)

In der einschlägigen deutschsprachigen Ideengeschichte zur Historizität der Imagination wird zumeist auf Kants Schriften verwiesen (vgl. Abel 1995: 382; Barck 1993: 61; Caduff 2003: 159; Friese 2001: 7197; Misselhorn 2007: o.S.; Pfeiffer 2009: 134; Wolf 2016a: 151), der das Phänomen unter dem Terminus »Einbildungskraft« in seiner *Critik der Urtheilskraft* eingehend diskutiert. Nachdem in der ästhetischen Forschung bisweilen von einer weitgehend synonymen Verwendung der Termini »Einbildungskraft« und »Imagination« im romantischen Diskurs ausgegangen wird (vgl. Caduff 2003: 153), lassen sich die Ausführungen Kants zur »Einbildungskraft« auch für eine Annäherung an den Begriff der Imagination fruchtbar machen.⁹⁰ Kant teilt dabei zunächst die Kunst in zwei grundsätzliche Kategorien ein, die er »mechanische Kunst« und »schöne Kunst« nennt. Die mechanische ist dabei grundsätzlich erlernbar und rekurriert auf Elemente der tatsächlichen Wirklichkeit, während die schöne Kunst dem Genie vorbehalten bleibt, sich jedoch der mechanischen Kunst bedient, um mittels des semiotischen Vokabulars und Regelsystems der tatsächlichen Wirklichkeit (vgl. Durst 2010: 69; vgl. dazu auch Matt 1971: 34) ein »geniales Kunstwerk« zu schaffen (vgl. Kant 1797: 294), das jedoch niemals abgeschlos-

90 Wie sich nachfolgend – insbesondere durch die Lektüre von Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* – zeigen wird, ist Caduffs These einer identischen Semantik von »Imagination« und »Einbildungskraft« um 1800 nur bedingt aufrecht zu halten.

sen sein kann; denn: die ›ästhetische Idee‹ des Genies lässt sich, so Kant weiter, nicht durch ein sprachliches Mittel – mithin also einer ›mechanischen Kunst‹ – vollumfänglich und adäquat kommunizieren (vgl. ebd.: 301). Bereits an dieser Stelle lässt sich erkennen, dass mit der Charakteristik der Einbildungskraft die Kompetenz zur Synthetisierung einer neuen Wirklichkeit gemeint ist, die sich jedoch »aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche giebt« (ebd.: 302) zusammen setzt und die dem »Anschein einer objectiven Realität« (ebd.: 303) sehr nahe kommen kann. So schreibt Kant in seiner *Anthologie* über den Zusammenhang zwischen Imagination und Praxis:

Ehe der Künstler eine körperliche Gestalt [...] darstellen kann, muss er sie in der Einbildungskraft verfestigt haben, und diese Gestalt ist alsdann eine Dichtung, welche, wenn sie unwillkürlich ist (wie etwa im Traume) Phantasie heisst, und nicht dem Künstler angehört; wenn sie aber durch Willkür regiert wird, Komposition, Erfindung genannt wird. Arbeitet der Künstler nun nach Bildern, die den Werken der Natur ähnlich sind, so heissen seine Bilder natürlich; verfertigt er aber nach Bildern, die nicht in der Erfahrung vorkommen können [...], so heissen sie abenteuerlich, unnatürlich, Fratzengealten, und solche Einfälle sind gleichsam Traum-bilder eines Wachenden (Kant 1869: 69)

Auch wenn für Hoffmann Kant kein Unbekannter war – er referenziert ihn etwa in der Vorrede im ersten Band der *Serapions-Brüder* (vgl. DKV, SB2: 21–22; vgl. dazu auch Segebrecht 2008: 1257) – so scheint an dieser Stelle zunächst Hoffmanns Zeitgenosse Jean Paul, der etwa das durchaus kritische Vorwort zu Hoffmanns *Fantasiestücke* schrieb,⁹¹ mit seinen Ausführungen zur ›Einbildungskraft‹ in der *Vorschule der Ästhetik* passgenauer für eine Bearbeitung des weiten Feldes der Imagination und des Imaginären im romantischen Denken (vgl. dazu auch Matt 1971: 20). Insbesondere die in der Frühromantik postulierte Herauslösung der Imagination aus einem Modus der Erkenntnis hin zu einer eigenständigen ästhetischen Dimension, die selbstständig ›für sich‹ als Charakteristikum des Subjekts gelten kann, macht es nötig, das traditionelle Fundament der Einbildungskraft zu verlassen: So wird etwa in der *Princeton encyclopedia of poetry and poetics* die Imagination programmatisch als »chief creative faculty« (Slessarev et al. 2012: 667) positioniert, was die Einbildungs-

91 Auch in *Die Serapions-Brüder* wird Jean Paul erwähnt: Der Serapionsbruder Cyprian etwa rekurriert auf die Ausführungen Jean Pauls zum Magnetismus und konstatiert: »Nur in der Poesie liege die tiefere Erkenntnis alles Seins.« (DKV, SB3: 385)

kraft zum »Schlüsselwort der Epoche« (Barck 1993: 80) akzentuiert, das sich nicht mehr an seinem Potential zur »Illustration« der Erkenntnis messen lassen muss, wie sie etwa bei Kant modelliert wird:⁹²

While the philosophical tradition assumed the intelligibility of the world by philosophical means, and thus saw philosophy as providing the arts with the means of interpreting the world, romantic thought, in particular early romanticism, reverts this relation and denies the primacy of philosophy for knowledge. It is precisely imagination that is to guarantee the autonomy of the aesthetic sphere, since imagination goes beyond sense perception. (Frieze 2001: 7200)

Imagination wurde in der Romantik schließlich als »alle menschlichen Handlungen und Wissensbereiche verbindende Grundkraft« (Barck 1993: 6) verstanden, die als Opposition zu der reinen Ratio der aufkommenden (modernen) Industriegesellschaft aufgefasst wurde. Novalis bringt diesen Zeitgeist auf den Punkt, wenn er schreibt: »Practische Vernunft ist reine Einbildungskraft.« (Novalis 1901a: 273)

5.1 Zum Phantasiebegriff im Kontext der Imagination

Imagination, fundiert in den aristotelischen Ideen von *phantasma* und *imaginatio*,⁹³ gilt gemeinhin als gleichbedeutend mit den Begriffen Vorstellung (bzw. Vorstellungskraft) und Einbildung (vgl. Maye 2014: 113; Wolf 2016a: 151). Diese recht breit und undifferenziert formulierte Feststellung ist jedoch an dieser Stelle etwas genauer zu untersuchen: So geht etwa Pfeiffer (2009: 135)

92 Diese Entwicklung ist freilich nicht als stringente Ästhetik zu verstehen. Neben den Ausführungen von Novalis, der selbst die Physik als Konzeptualisierung der Fantasie versteht (vgl. Novalis 1901a: 328), finden sich auch kritische Stimmen, etwa bei Goethe, der die Einbildungskraft als Feind der Vernunft betrachtet – eine ausführliche Diskussion dazu findet sich etwa bei Barck (1993: 82–84). Auch Kant sieht die »Dichtkunst« erst durch eine symbiotische Verbindung von Einbildungskraft und Verstand realisiert – zumal sich in seinen Ausführungen zur Einteilung der schönen Künste (§51) auch eine Passage identifizieren lässt, die andeutet, dass die Einbildungskraft *innerhalb* der rahmenden Domäne des Verstandes erst zur Dichtkunst führen werde (vgl. Kant 1797: 316).

93 Vgl. dazu auch die Ausführungen in der Fußnote auf Seite 129.

von einer ›Abschattung‹ der Imagination zur Phantasie aus: Phantasie könne in seiner Perspektive als Teilmenge der Imagination verstanden werden (vgl. dazu auch Friese 2001: 7197), da die Phantasie »als geschwächte, aber potenziell zügellos werdende und schließlich der englischen *fantasy* vergleichbare Vorstellungsbildung« (Pfeiffer 2009: 135) gedacht werden müsse. Die Diskussion um die Interferenzen zwischen den drei Termini ›Einbildungskraft‹, ›Imagination‹ und ›Phantasie‹ stellt, wie sich nachfolgend anhand Jean Pauls Ausführungen zeigen lässt, einen prägenden zeitgenössischen Diskurs dar. In der *Vorschule der Ästhetik* skizziert er etwa eine dreiteilige Hierarchie, um einen systematischen Zusammenhang zwischen diesen einzelnen Domänen herzustellen:

Als grundsätzliche Fähigkeit, die er sowohl Menschen als auch Tieren zuspricht, setzt Jean Paul die ›Einbildungskraft‹, die er als »potenzierte, hellfarbigere Erinnerung« (Jean Paul 1804: 31) definiert, deren Bilder als »zugeflogene Abblätterungen von der wirklichen Welt« (ebd.) aufzufassen seien – eine Fähigkeit, die zuweilen als ›intuitive Imagination‹ bezeichnet wird (vgl. Abel 1995: 381) und in einer Kontinuität mit Kants ›mechanischer Kunst‹ zu lesen ist – zumindest insofern, als dass diese Domäne der Einbildungskraft auch den ›Nicht-Genies‹ zugestanden wird und dezidiert an die »Morphologie der äußern Objektwelt gebunden« (Matt 1971: 22) bleibt. Auf die zweite Stufe setzt Jean Paul die ›Bildungskraft oder Phantasie‹, die er als Ergänzungsleistung im ›Auffüllen‹ der ästhetischen und semantischen Leerstellen darstellt. Hier lässt sich auch ein signifikanter Unterschied zwischen der kantischen Einbildungskraft und der ›poetischen Kraft‹ Jean Pauls herausarbeiten: Während Kant darauf bestrebt war, eine Grenze zwischen den Erkenntnisfähigkeiten ›Phantasie‹ einerseits und ›Einbildungskraft‹ andererseits herzustellen (vgl. Barck 1993: 82), etabliert Jean Paul die Phantasie als eine Art Praxeologie der Imagination. Dabei ist die Phantasie auf »Unbestimmtheitsstellen« (Ingarden 1994: 43) und Ambivalenzen angewiesen, die vom rezipierenden Subjekt individuell mit synthetisierten Inhalten befüllt werden, um ein ästhetisch konsistentes und kohärentes ›Kunstwerk‹ im Imaginären herzustellen (vgl. Jean Paul 1804: 36). Um an dieser Stelle eine zweite zeitgenössische Quelle heranzuziehen, ist auch auf das Lemma ›Phantasie‹ in Eberhards *Versuch einer allgemeinen deutschen Synonymik* zu verweisen, in dem ausgeführt wird, dass »Phantasie das Vermögen ist, sich das räumlich Abwesende vorzustellen; Einbildungskraft aber

die Phantasie, wenn ihre Vorstellungen eine ausgezeichnete Vollkommenheit besitzen in Anstehung ihrer Deutlichkeit.« (Eberhard 1800: 284)⁹⁴

Mithin lässt sich hier eine Verwandtschaft zwischen der Phantasie und der subjektiven Wahrnehmung ableiten (vgl. Maye 2014: 114), was in einer Kontinuität zur »modernen« Lesart der Imagination zu lesen ist (vgl. Abel 1995: 382). In der Rekapitulation der Wahrnehmung finde sich – so Jean Paul weiter – auch eine »verfremdende« Idealisierung derselben eingeschrieben – so schreibt er etwa, die Phantasie dränge »die Theile [der Erinnerung] zu einem abgeschlossenen heiteren Ganzen zusammen.« (Jean Paul 1804: 36)

In der letzten Stufe in Jean Pauls hierarchischen Betrachtung der poetischen Kräfte findet sich das »Genie« wieder, das erst durch die »poetische« Besonnenheit (vgl. ebd.: 55) in Verbindung mit dem Instinkt (vgl. ebd.: 61) entsteht. Mithin greift Jean Paul hier einen Gedanken Kants (1797: 294) auf, wenn er dem Genie einen »[g]eniale[n] Stoff« (Jean Paul 1804: 67) als Antithese zum »mechanischen Stoff« (ebd.: 68) zuordnet. So diskutiert er, ob die Poesie »Stoff bedürfe oder nur mit Form regiere« (ebd.) und kommt zu dem Schluss, dass der mechanische Stoff (bzw. die »äußere« Wirklichkeit) nur durch die »Veredlung der Form« (ebd.) poetisches Potential besitze. Demgegenüber setzt er das Konzept eines »inneren Stoffs«, um dem Problem der Artikulation einer autarken »imaginären Wirklichkeit« mittels des profanen »mechanischen« Vokabulars dialektisch zu begegnen. So schreibt er, es gebe »einen innern Stoff, gleichsam angeborne unwillkürliche Poesie, um welche die Form nicht die Follie, sondern nur die Fassung« (ebd.: 69) lege. Neben dem offenen Antisemitismus – er bezeichnet etwa die »Juden-Deutschen« als »Zwischengeister der Geistlosigkeit« (ebd.: 50) – präsentiert Jean Paul mit dem (christlichen) »Gott« ein prototypisches »Ur-Genie« (vgl. ebd.: 76), das aus der Neuordnung⁹⁵ der be-

94 Während in der Erstausgabe von Eberhards *Synonymik* von 1800 die Phantasie noch als »harmlosere« Domäne der Einbildungskraft gelesen wurde, ändert sich diese Interpretation in einer späteren Ausgabe. So wird in der Fassung von 1863 die Einbildungskraft insbesondere durch das Reproduktionsvermögen von »früher durch die Sinne wahrgenommene Erscheinungen« definiert, während die Phantasie dadurch gekennzeichnet ist, dass diese Reproduktion in »besonders [...] schöpferischer Weise mit Lebendigkeit« statt finde (vgl. Eberhard 1863: 629–630).

95 An dieser Stelle bricht die Interpretation der Imagination im Sinne Jean Pauls etwa mit »traditionelleren« Denkern: So macht sich etwa auch Descartes Gedanken über die Rekombination von bekannten Bildern als Syntheseprozess: »Denn selbst Maler können, wenn sie Sirenen und Satyrskinnen in den ungewöhnlichsten Gestalten zu bilden suchen, diesen keine durchaus neue Natur beilegen, sondern sie mischen nur die Glieder verschiedener Geschöpfe. Ja selbst wenn sie etwas durchaus Neues noch nie Gesehenes sich

stehenden ›Stoffe‹ Neues erschafft, das größer als die Summe seiner Teile ist; die äußere Wirklichkeit liefert für diesen Syntheseprozess nur noch die ›Fassung‹, das eigentliche (Kunst-)Werk zeichnet sich durch genuine Originalität aus. Durch die dritte Stufe der Imagination »kommt etwas in die Welt, das bisher nicht in ihr war« (Maye 2014: 114), sie besitzt also selbst emergentes Potential, das nicht als Abbild, bzw. Interpretation der natürlichen Umwelt darstellbar ist und das sich, wie Kapitel 1.1 gezeigt hat, als Form des Virtuellen lesen lässt. Da durch die Herauslösung aus dem ›semiotischen Paradigma‹ (vgl. Esposito 1998: 270; Lévy 1998: 47) Inhalte geschaffen werden, die »nicht mehr auf die Unterscheidung von Zeichen und Referent« (Esposito 1998: 270) zu beziehen sind, sowie durch die im ›genialen‹ Kunstwerk einbeschriebene Potentialität, die sich erst durch die Aktualisierung in der Rezeption ›entfaltet‹, verhandelt die romantische Genieästhetik bereits grundsätzliche Eigenschaften des Virtuellen. Unter Vorgriff auf Kapitel V ist an dieser Stelle bereits die grundlegende Parallele der romantischen Modelle der Imagination respektive der Genieästhetik mit dem Virtuellen hervorzuheben, was auch die Verhandlung der Einbildungskraft hochgradig relevant für die Zielsetzung der vorliegenden Arbeit macht. So zeichnet sich das genuin Virtuelle nicht nur durch den Appell zum subjektiven ›Auffüllen‹ der Leerstellen, sondern durch deutlich ›transformativere‹ Praktiken aus (vgl. Ryan 2015: 33). Mithin lassen sich also bereits in Jean Pauls Typologie der Einbildungskraft zentrale Charakteristika des Virtuellen festmachen, indem die erste Stufe als Referenz auf das Überkommen der Simulationsästhetik, die zweite Stufe als Index zum individuellen Ergänzen der Leerstellen und schließlich die letzte, ›geniale‹ Stufe als transformatives Moment gedeutet wird, durch das sich das genuin Virtuelle auszeichnet (vgl. dazu Esposito 1998: 270; Lévy 1998: 47; Ryan 2015: 33).

Exkurs: Zur Terminologie des Phantasiebegriffs

Bisher wurde in den Ausführungen nicht zwischen den Schreibweisen ›Phantasie‹ und ›Fantasie‹ unterschieden. Nachdem Hoffmann selbst – nicht nur in der Betitelung der *Fantasiestücke* – den Begriff prominent verwendet, ist ein detaillierterer Blick auf diese orthografische Eigenart notwendig. So weist etwa Matt (1971: 4) darauf hin, dass im allgemeinen Sprachgebrauch eine grund-

ausdenken, was mithin rein erdacht und unwahr ist, müssen doch wenigstens die Farben wirkliche sein, mit denen sie jenes darstellen.« (Descartes 1882: 23–24)

sätzliche Differenz zwischen ›Fantasie‹ (als Bezeichnung einer musikalischen Improvisation) und ›Phantasie‹ (als Domäne der Einbildungskraft) bestehe, die sich auch im Kontext der Hoffmann-Forschung fruchtbar machen lasse.⁹⁶

Hoffmann selbst arbeitet weitgehend mit der ›musikalischen‹ Spielart – er schreibt in seinen Texten ›Fantasie‹, ›fantastisch‹.⁹⁷ Es bleibt jedoch Spekulation, ob diese Wortwahl als Argument für eine weitere Rekursion der Intermedialität (wie bereits in Kapitel 3.3 herausgearbeitet) dienen kann⁹⁸ – so würde sich etwa bei der Betitelung der *Fantasiestücke in Callot's Manier* ein weiteres mediales Format konstituieren: Neben der Referenzierung der Malerei (Callots Kupferstiche), der Architektur (Manier) und der Literarizität/Schriftlichkeit des Textes selbst würde Hoffmanns »Spielraum zu so manchem« (BRIEFE I: 176) mit der Musik um eine vierte mediale ›Spielart‹ erweitert werden. Einschränkend ist anzumerken, dass sich die Schreibart zuweilen auch veränderte, wie sich einmal mehr mit Hoffmanns Debüt *Ritter Gluck* zeigen lässt: Während sich in der Erstpublikation – als Abdruck in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* – ausschließlich die Schreibweise ›Phantasie‹ respektive ›phantastisch‹ findet (vgl. AMZ, RITTER GLUCK: Spalten 305–306), ändert sich die Schreibweise, sobald *Ritter Gluck* in den Sammelband der *Fantasiestücke* überführt wird (vgl. CFK, RITTER GLUCK: 10).⁹⁹ In einem Brief an Rochlitz, in dem Hoffmann im Januar 1809 über seine Inspirationsquellen zu *Ritter Gluck* schreibt, findet sich wiederum die Schreibweise ›fantasieren‹ – jedoch ausschließlich in einem musikalischen Kontext (vgl. Steinecke/Allroggen 2006b: 610–611). In dieser Fluchtlinie ließe sich daher Peter von Matts These einer bewusst ›komponierten‹ musikalischen Konnotation in Hoffmanns ›Fantasie‹ – trotz der umrissenen Inkonsistenzen – durchaus bestätigen. In Hoffmanns *Beethoven-Rezension*, in der er dezidiert Stellung zu musikästhe-

96 Einschränkend ist hinzuzufügen, dass Matt (1971: 4) in seinen Ausführungen ›Phantasie‹ mit ›Vorstellungskraft‹ präzisiert, was im romantischen Kontext, wie bereits dargelegt, strenggenommen ebenfalls als verkürzte Darstellung gelesen werden kann.

97 Sehr komprimiert lässt sich diese Arbeitsweise etwa zu Beginn von *Ritter Gluck* nachvollziehen (vgl. DKV, RG: 17).

98 In dem von Hoffmann verwendeten Wörterbuch findet sich durchgängig die Schreibweise ›Phantasie‹, wenn die Einbildungskraft/Dichtungskraft adressiert wird (vgl. etwa Eberhard 1800: 284–288).

99 Die überaus problematische Situation über den Umgang der Schriftsetzer mit Hoffmanns Manuskripten und den daraus resultierenden Druckfehlern, die teilweise auch bewusst komponiertes Stilmittel Hoffmanns darstellen (vgl. dazu Kapitel 6.3), adressiert auch die Fußnote auf Seite 181.

tischen Fragen nimmt, findet sich zwar durchweg die Schreibweise ›Phantasie‹, was zunächst als Gegenargument des Konnex Fantasie–Musik gedeutet werden kann. Nachdem jedoch Hoffmann in seiner Rezension ein Beschreibungsverfahren anwendet, das nach eigener Aussage »die Gränzen der gewöhnlichen Beurtheilungen« (AMZ, BEETHOVEN I: 631) überschreitet, indem er *bildästhetisch* argumentiert, um »alles das in Worte zu fassen [...], was er bey jener Composition tief im Gemüthe empfand« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 631) und so eine im Text eingeschriebene *Verbildlichung* des musikalischen Erlebnisses anstrebt, rekurriert der Phantasiebegriff in der *Beethoven-Rezension* daher nicht nur auf eine musikalische Semantik, sondern ruft insbesondere ›multimediale‹ Charakteristika auf (vgl. etwa AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 633; AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 141).¹⁰⁰ Mithin konturiert sich durch die orthografischen Eigenarten in den *Fantasiestücken* und in der *Beethoven-Rezension* bereits eine zentrale Spezifik von Hoffmanns Poetik, die sich einer *eingeschriebenen* medialen Transformation bedient. Wie sich in Kapitel V zeigen wird, ist dieser Befund als Indiz für das Virtuelle zu deuten, das sich auch durch diese transformativen Charakteristika auszeichnet.

5.2 Über den Zusammenhang zwischen der Imagination und dem Imaginären

Imagination lässt sich als »Aktivierung des Imaginären« (Caduff 2003: 153) in einem medialen Bezugssystem lesen (vgl. Abel 1995: 382; Pfeiffer 2009: 139). Gemeinhin wird hier von der Schrift als zentrales Dispositiv ausgegangen, denn so treten »[i]m Medium der Schrift [...] durch allegorische Darstellungen Imagination und Vernunft in eine produktive Korrespondenz.«¹⁰¹ (Barck

¹⁰⁰ Diesem Befund ist entgegen zu halten, dass Hoffmann diesen Text auch passagenweise in die *Kreisleriana*, also in die *Fantasiestücke* übernimmt und die Schreibweise von ›Phantasie‹ in ›Fantasie‹ abgeändert wird (vgl. etwa DKV, K1: 55). Diese in der Erstauflage der *Fantasiestücke* eingeführte Schreibweise wird auch bei den nachfolgenden Auflagen des Werkes beibehalten.

¹⁰¹ Dieses Zitat nimmt Bezug auf das Werk *The Two Books of Francis Bacon: Of the Proficiency and Advancement of Learning* von 1605, in dem, so die Lesart Barcks, ausgeführt wird, dass die Erkenntnis der Vernunft nicht auf die Imagination verzichten kann (vgl. Barck 1993: 17). In einer Ausgabe von 1808 findet sich etwa folgende Passage: »Reason would become captive and servile if eloquence of persuasions did not practise and win

1993: 17) Innerhalb dieses Kontexts muss mithin auch die Metapher des ›Hieroglyphen-Alphabets‹ gelesen werden, mit der Jean Paul die Phantasie umschreibt (vgl. Jean Paul 1804: 32) und die den ›mechanischen Stoff‹ gewissermaßen als »Fassung« (ebd.: 69) begreift. Das im ›Hieroglyphen-Alphabet‹ einbeschriebene Zeichensystem lässt sich in diesem Kontext als Indiz für die Lesart werten, die die »Imagination gleichsam als Symbolisierung des Imaginären« (Caduff 2003: 153) interpretiert. Auch Hoffmann verhandelt dieses Verhältnis zwischen Zeichensystem und Imagination, wie etwa in einer Passage aus seinem Aufsatz *Alte und neue Kirchenmusik* deutlich wird:

Die wunderbaren Laute der Geistersprache waren erwacht und hallten hin über die Erde; schon war es gelungen, sie festzubannen, die Hieroglyphe des Tons in seiner melodischen und harmonischen Verkettung war gefunden (die Noten): aber nun galt die Bezeichnung für das Bezeichnete selbst; die Meister vertieften sich in harmonischen Künsteleien, und auf diese Weise hätte die Musik, zur spekulativen Wissenschaft entstellt, aufhören müssen, Musik zu sein. (DKV, KM: 507)

In dieser Fluchtlinie nimmt das Imaginäre einen ambivalenten Metazustand in der Verhandlung zwischen dem Bezugssystem des semiotischen Zeichenschatzes der Lebensrealität und den progressiven Synthetisierungen der Wirklichkeitsentgrenzung ein (vgl. Caduff 2003: 154). Sind nun die Interferenzen zwischen der Imagination und dem Imaginären zu untersuchen, so ist das nur aus einer ›semiotischen‹ Perspektive möglich, da das Imaginäre ein grundsätzliches Problem der Artikulation besitzt, wie bereits Jean Paul (1804: 68) in seinen Ausführungen zum ›äußeren‹ und ›inneren Stoff‹ ausgeführt hat.¹⁰²

So ist das Imaginäre, wie bereits Kant hervorgehoben hat, auf ein ›Medium‹ angewiesen, das durch ein Zeichensystem die abstrakten, unfassbaren und ›unverständlichen‹ (vgl. Negt/Kluge 1981: 514) Inhalte konzeptualisieren kann. Dass in dieser Übersetzung eines ›analog-kontinuierlichen‹

the imagination from the affections' part, and contract a confederacy between the reason and imagination against the affections« (Bacon 1808: 296).

102 Vgl. dazu auch die Ausführungen von Negt und Kluge in *Geschichte und Eigensinn*, in der sie auf die Diskrepanz zwischen Selbstwahrnehmung und Unartikulierbarkeit hinweisen: »In der [i]maginären [Dimension] werden zunächst die Außen-Sinne auf Null gestellt; alles erscheint unwirklich«. Diese Dimension ist für die traditionelle Erfahrung die unverständlichste und unglaublichste, obwohl die sog. Selbsterfahrung sich zu großen Teilen in der Imaginären bewegt.« (Negt/Kluge 1981: 514)

Datenstroms in ein ›standardisiert-diskretes‹ Informationssignal¹⁰³ die typischen Reibungsverluste einer medialen Transformation auftreten, scheint offensichtlich.¹⁰⁴

Folgt man den Anmerkungen, die Wolf (2016a: 151) zur Einbildungskraft ausführt, so müsste im Imaginären jene verzerrende Idealisierung nicht auftreten; mit dem Manko, dass sie nicht auf eine Zeichenform zu reduzieren ist und durch ihre Inkommensurabilität – mithin ihre ›Unaussprechlichkeit‹ (vgl. AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 631) – stets im Subjekt selbst verbleibt (vgl. dazu auch DKV, KM: 505). Diese Lesart steht mithin in einer Kontinuität mit dem kantischen Konzept der ›genialen Einbildungskraft‹ (vgl. Kant 1797: 301)¹⁰⁵ und dem romantischen Modell der ›Phantasie‹, wie sie etwa Eberhard (1800: 284–287) oder Jean Paul (1804: 32) beschreiben.

In welchen Verhältnis steht nun die Imagination und das Imaginäre? Bereits in Pfeiffers Überlegungen wird deutlich, dass sich die Differenzierung beider Termini mitunter schwierig gestaltet (vgl. Pfeiffer 2009: 138). Das Im-

103 An dieser Stelle kann nochmals betont werden, dass die Symbolisierung durchaus mit einer Analog–Digital-Wandlung beschrieben werden kann: »Bildlichkeit bietet immer die Möglichkeit, die Vorstellung zu digitalisieren, d.h. sprachlich zu besetzen, sie liegt dem Digitalischen am nächsten und fungiert gleichsam als meistbeanspruchte Medialität des Analogischen.« (Caduff 2003: 156)

104 Tatsächlich ist diese Reibestelle jedoch auch produktiv nutzbar zu machen: So spricht bereits Jean Paul davon, dass der mechanische Stoff nur durch die Veredlung der Form poetisches Potential entfalten könne (vgl. Jean Paul 1804: 68). Möglicherweise ist diese Veredlung, wie bereits mit Hoffmanns Unterscheidung zwischen ›Phantasie‹ und ›Fantasie‹ angedeutet, im medialen Transformationsprozess zu verorten, der sich durch die Symbolisierung des Imaginären, mithin des ›inneren Stoffes‹ konstituiert.

105 Nachdem dieses Modell in letzter Konsequenz durchaus unbefriedigend scheint, versuchte Kant die Relevanz der Imagination durch den Verstand zu ersetzen: Während er in der *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* die Imagination als Bestandteil des Verstandes modelliert, ist in der Wiederauflage der *Kritik der reinen Vernunft* diese Vorstellung bereits durch den Verstand als maßgebliche Domäne abgelöst – der »Verstand übernimmt ihre [der Einbildungskraft] Aufgabe und regelt die Tätigkeit der Sinne.« (Pfeiffer 2009: 134) Freilich bleibt die eigentliche Rolle der Einbildungskraft nach wie vor bedeutsam – was Pfeiffer in seinem Aufsatz unmittelbar im Anschluss weiter ausführt – so findet sich auch bei Kant die Imagination in weiten Teilen wieder. Die ›neue‹ Domäne der Einbildungskraft, so Pfeiffer weiter, sei in den »leiblichen Sensationen« (Pfeiffer 2009: 135) zu verorten und ist so als »intuitiver«, womöglich auch »reflexhaft-unterbewusster« Teil der Wahrnehmung anzusehen – eine Interpretation, die sich weitgehend mit der ersten Stufe der Imagination in der Interpretation Jean Pauls deckungsgleich zeigt (vgl. Jean Paul 1804: 31), jedoch den imaginären Aspekt der Einbildungskraft weitgehend unbeachtet lässt.

ginäre in moderner Deutung löst sich immer weiter von der Wahrnehmung ab (vgl. dazu auch Negt/Kluge 1981: 514), bis am Ende ein inneres Bild übrig bleibt, das zwar zur Organisation von Wirklichkeit und insbesondere der emotionalen Organisation des Subjekts benötigt wird, jedoch in den naturwissenschaftlichen Realitätsmodellen mitunter nicht mehr gebraucht wird (vgl. Pfeiffer 2009: 137–138). Zu betonen ist, dass die ›Bildhaftigkeit‹ des Imaginären ein tragendes Konzept bleibt – das mediale Format des Imaginären *sind* Bilder und diese werden durch die Imagination in eine konkrete, signifikante Domäne überführt, indem das Imaginäre symbolisiert wird (vgl. dazu einmal mehr Caduff 2003: 153). In ähnlicher Fluchtrichtung argumentiert auch Eberhard (1863: 630), der in der »Dichtungskraft« die zentrale Domäne verortet, die »den reichen Stoff der mit der Phantasie erfassten Erscheinungswelt zu geordneten Kunstgebilden zu gestalten vermag.«

Die Relevanz der Imagination für das ›ästhetische Bewusstsein‹ im 19. Jahrhundert (vgl. Foucault 2008: 121; Wolf 2016a: 151), wurde, wie nachfolgende Passage aus LaMettries um 1748 veröffentlichtem Werk *L'Homme Machine* belegt, bereits im 18. Jahrhundert vorgezeichnet: So interpretiert LaMettrie etwa sämtliche mentale Vorgänge als Spielarten der Einbildungskraft:

Ich gebrauche immer das Wort Vorstellen, weil ich glaube, dass man sich Alles vorstellt, und dass alle Theile der Seele mit Recht auf das Vorstellungsvermögen allein zurückgeführt werden können, da jene alle von diesem ihre Aeusserungsweise zugetheilt erhalten, so dass also der Verstand, das Urtheil, das Gedächtniss nur Theile der Seele sind, welche keineswegs selbstwaltend auftreten, sondern auf die markige Umhüllung eingeschränkt sind, auf welche die im Auge gemalten Gegenstände wie von einer magischen Laterne zurückgeworfen werden. (La Mettrie 1875: 39)

Freilich verfolgt LaMettrie mit diesen Ausführungen seine eigene Agenda: Nachdem er in seiner Schrift *L'Homme Machine* darlegen möchte, dass der Mensch in toto als Maschine modelliert werden kann (auf diesen Aspekt wird in Kapitel 7 nochmals ausführlich eingegangen), kommt ihm die Interpretation sämtlicher kognitiver Vorgänge als Ausprägungen der Imagination sehr gelegen, da so mit der ›Laterna magica‹ ein Apparat vorhanden ist, der die ›Funktionsweise‹ der Einbildungskraft, insbesondere vor der Folie ihrer bildlichen Medialität, maschinell konzeptualisieren kann.

Grundsätzlich ist das Imaginäre in der Romantik durchaus geprägt von der Idee, die LaMettrie in seinem Text aufzeigt, so schreibt Herrmann (2015: 51), dass das »Thema der künstlichen Schöpfung sowie einer als bedrohlich

empfundenen Krise der Differenz von Mensch und Maschine [...] das Imaginäre um 1800« präge. Dementsprechend bietet sich an, kurz auf die Vorstellung des Imaginären in der Romantik einzugehen. Wie bereits mit Verweis auf Jean Paul hierarchisches Modell der Einbildungskraft festgestellt, geht mit der höchsten Stufe der Phantasie – die in einer Fluchtlinie zum Imaginären zu lesen ist – eine inhärente Unartikulierbarkeit einher, die bestenfalls das »Künstlergenie«¹⁰⁶ auflösen kann. Der Inhalt dieser Domäne lässt sich »nicht auf ein Substrat von Zeichen« (Wolf 2016a: 151) reduzieren – ein Befund der auch im oben aufgeführten Zitat aus dem Aufsatz *Alte und neue Kirchenmusik* ersichtlich wird, wenn Hoffmann schreibt, dass das »von der heiligen Kunst durchdrungende[] Gemüt« (DKV, KM: 507) sich stets gegenüber der Partitur durchsetze. In Anbetracht dieser Problematik sind auch die Ausführungen von Eberhard (1863: 630) zu lesen, der in der »Dichtungskraft« die Fähigkeit verortet, »den reichen Stoff der mit der Phantasie erfassten Erscheinungswelt zu geordneten Kunstgebilden« zu transformieren.¹⁰⁷ In diesem Übersetzungsprozess vermutet Pfeiffer (2009: 138) eine sich »als Mythologisierung [...] abspielende[] Historisierung«, um »dem Imaginären eine würdigere Ordnung zurückzugewinnen«. Mithin rekurriert das Imaginäre – insbesondere in romantischer Deutung – einmal mehr auf die Problematik, dass die innerste Funktionsweise der Phantasie durch seine Unmöglichkeit der Artikulation nicht mittels deterministischer Ratio verstanden werden kann. Gleichwohl scheint es ein Konsens zu sein, dass sich zumindest einzelne Fragmente der wahrgenommenen Wirklichkeit als Zeichen im Imaginären wiederfinden lassen. Die Phantasie bleibt also »an die Morphologie der äußern Objektwelt ge-

106 Das Genus ist an dieser Stelle bewusst gewählt, denn in Jean Pauls Typologie der Genies findet sich auch das »weibliche Genie« wieder, dem jedoch die Vermittlungs- als auch Artikulationskompetenz fehlt, das also »reicher an empfangender als schaffender Phantasie« (Jean Paul 1804: 43) ist und sich daher »mit gebrochenen, verworrenen Sprachorganen [...] quäl[t]« (ebd.: 44).

107 Insofern steht die Phantasie bei Eberhard in einer Fluchtlinie mit den bereits verhandelten Ausführungen von Jean Paul, der hervorhebt, »die Phantasie drängt die Theile [der Erinnerung] zu einem abgeschlossenen heiteren Ganzen zusammen« (Jean Paul 1804: 30). Anzumerken ist, dass hier eine spätere Auflage von Eberhards Wörterbuch zitiert wird, denn in der Erstauflage von 1800 findet sich die Phantasie mit einem deutlich defizitäreren Vorzeichen definiert: So werde die »Dichtungskraft alsdann Phantasie [genannt], wenn sie bey ihren Zusammensetzungen auf eine unregelmäßige Art verfährt. So verfährt sie aber, wenn sie nicht von der Vernunft geleitet ist.« (Eberhard 1800: 285)

bunden« (Matt 1971: 22), die jedoch »nicht die Folie, sondern nur die Fassung« (Jean Paul 1804: 69) der Inhalte darstellt.

Wie sich bereits in diesem Zitat aus Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* zeigt, lässt sich der Diskurs um mimetische und amimetische Komponenten in der Imagination bestenfalls dialektisch auflösen (vgl. dazu Kapitel 6.6). Kremer (2003: 101) spricht in diesem Zusammenhang von einer Herauslösung der Ästhetik aus der »Oppositionsformel ›Mimesis vs. Imagination‹« hin zu einer Emanzipation von den »mimetischen Abbildungskonzepten des 18. Jahrhunderts«. Die ehemalige Opposition der zwei Extrema Mimesis (im Sinne einer Nachahmung der Natur) und Imagination (im Sinne einer genuin neuen Ausdrucksform) wird in der Romantik eher als Kontinuum verstanden, das jedes romantische Kunstwerk individuell neu interpretiert. Dabei rückt der Wirklichkeitsbezug in der romantischen Poetik in den Hintergrund: Das Ziel eines romantischen Kunstwerks ist nicht eine Abbildung der Wirklichkeit, sondern vielmehr das Etablieren eines »selbstreferenziellen Zeichensystems« (ebd.: 103), dessen Entschlüsselung in der synthetisierenden Phantasie der Rezipient:innen verortet ist. Daher ist die Rezeption weder als deterministischer Prozess noch als enigmatische Decodierung zu verstehen (vgl. ebd.), sondern als subjektives Ereignis im Sinne einer individuellen Interpretation, Improvisation und Interpolation angelegt. Dass dadurch nicht *eine* Auslegung der imaginären Wirklichkeit, sondern eine Vielzahl an imaginären Wirklichkeiten (vgl. dazu auch Antor 2016: 621) entsteht, ist, wie sich mit nachfolgenden Zitat aus Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart* belegen lässt, durchaus beabsichtigt: »Und das sind die rechten Leser, die mit und über dem Buche dichten. Denn kein Dichter giebt einen fertigen Himmel; er stellt nur die Himmelsleiter auf von der schönen Erde.« (Eichendorff 1841: 130) Es ist daher davon auszugehen, dass es, bedingt durch die ›Uneindeutigkeit‹ (vgl. Eco 2002: 310), nicht *ein* romantisches Kunstwerk geben kann, sondern vielmehr, dass bei jedem individuellen Rezeptionsvorgang neue Kunstwerke synthetisiert werden.

6 Zum Imaginären im Hoffmann-Korpus

Das Schattenreich ist das Paradies der Phantasten.

Immanuel Kant: TRÄUME EINES GEISTERSEHERS (1766)

Wie sich bereits abzeichnet, stellt in Hoffmanns Œuvre die Einbildungskraft ein zentrales Motiv dar, das aus verschiedenen Perspektiven verhandelt wird. Insbesondere unterscheidet Hoffmann die ›besonnene‹ Einbildungskraft als zentrale Charakteristik des Genies (vgl. etwa Kapitel 4.3 zur Genieästhetik) und die zügellose, überbordende Einbildungskraft, die – zumindest konnotativ – dem Wahnsinn beizuordnen ist (vgl. dazu auch Eberhard 1800: 286). Gleichzeitig wurde bereits herausgearbeitet, dass in Hoffmanns Poetik das Potential zum ›Genie‹ nicht ausschließlich der historischen Autor:in eines Kunstwerks zugesprochen wird, sondern dass vielmehr die Rezipient:innen als ›erweiterte Autor:innen‹ (vgl. Novalis 1901b: 34) respektive als ›creators‹ des imaginären Kunstwerks selbst Charakterzüge dieses Genies aufweisen müssen.

Um Hoffmanns Verständnis des Imaginären zu untersuchen, ist zunächst einzugrenzen, mit welcher spezifischen Auslegung das Imaginäre in seinem Werk ausbuchstabiert wird. Einmal mehr bietet sich für dieses Vorhaben ein Blick auf die *Beethoven-Rezension* an, die, wie bereits ausgeführt, als Hybrid zwischen (musik-)ästhetischem Fachaufsatz und, durch ihre spätere Übernahme in die *Kreisleriana* (vgl. DKV, K1: 52), auch als fiktionales Werk zu lesen ist. Die Beschäftigung mit einem Text über Musik bietet sich auch deswegen an, weil die performative Ästhetik eines Musikstücks das Ephemere imaginärer

Wirklichkeiten verdeutlicht, die sich durch das individuelle Rezeptionsereignis konstituieren.¹⁰⁸ In der Auseinandersetzung mit den ästhetischen Qualitäten der Musik skizziert Hoffmann das Imaginäre in typisch romantischer Interpretation, wenn er schreibt: »Die Musik schliesst dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äussern Sinneswelt, die ihm umgiebt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurücklässt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben.« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 631)

Hoffmann liefert hier bereits eine erste Definition des Imaginären, das er als divergent zu der Realität (»unbekanntes Reich« (ebd.), »nichts gemein [...] mit der äussern Sinneswelt« (ebd.)) und durch diese Autonomie zunächst als unbestimmbar auffasst. Das Ablösen dieses »Reichs« von der Wahrnehmungswelt der tatsächlichen Wirklichkeit könnte, um Jean Pauls Hierarchie der Einbildungskraft nochmals aufzugreifen, als letzte Stufe der Imagination angesehen werden. Konform mit der Definition der kantischen Einbildungskraft als Konstituens der »ästhetischen Idee« geht die von Hoffmann umrissene »Unaussprechlichkeit«, die sich in die von Kant (1797: 301) aufgezeigte Unbestimmbarkeit der geniehaften Imagination – mithin der »Einbildungskraft in Freiheit« (ebd.: 328) – einschreiben lässt.

Welche (mediale) Strategie wählt daher Hoffmann, um die von Kant postulierte Inadäquanz des Sprachausdrucks zur Artikulation der »unbegrenzten Mannigfaltigkeit« (ebd.) einer ästhetischen Idee zu kompensieren? Wie Steinecke (1997: 191) ausführt, zeichnet sich Hoffmanns Arbeitsweise dadurch aus, »daß es ihm gelingt, für neue Einsichten auch neue Formen der Darstellung zu finden, die Elemente der Erörterung und Erzählung, des Nachempfindens und der Analyse miteinander verbinden.« Die grundsätzliche Herausforderung der Verschriftlichung eines Musikerlebnisses – oder von imaginären Wirklichkeiten im Allgemeinen – ist nicht nur die von Steinecke (ebd.) aufgezeigte Problematik der Translation von einer medialen Ausdrucksform in eine andere, sondern insbesondere die Artikulation des subjektiven Rezeptionsphänomens, das »alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurücklässt« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 631). Die »Unmöglichkeit dieses Prozesses« sei, so Steinecke (1997: 191) weiter, ein bestimmender Diskurs in der Roman-

108 Nachdem der Text später Eingang in die *Fantasiestücke* findet, die auch ein musikalisches Konnotat erhalten (vgl. dazu den Exkurs zu der spezifischen Schreibart des Begriffes »Phantasie« auf Seite 135), ist erneut darauf hinzuweisen, dass die »Fantasie« in dezidiert musikalischer Lesart als freie Improvisation *ohne* schriftliche Fixierung gelten kann.

Zu Beethovens Musik schreibt Hoffmann:

Der Begriff der (impliziten) ›Hörer:in‹ muss innerhalb dieses Kontexts in einer dualen Semantik interpretiert werden: Die technische Reproduzierbarkeit der Musik war zu Beginn des 19. Jahrhunderts nur insofern gegeben, als dass

<https://doi.org/10.14361/97838389473728> <https://www.inlibra.com/de/sgb> - Open Access -

Partituren auch für den Hausgebrauch am heimischen Instrument zur Verfügung standen.¹¹⁰ Durch diesen Befund zeigt sich besonders deutlich, dass das Imaginäre in einem individuellen Syntheseprozess konstituiert wird, bei dem die selbstreflexive Vergegenwärtigung der Rezeption nachfolgt: Das ›Hörerereignis‹ findet daher nur dann statt, wenn das rezipierende Subjekt nicht nur *Leser:in* der Partitur, sondern auch *Interpret:in* der Noten ist. Ob diese Interpretation wiederum rein imaginär durch Antizipation oder durch das praktische Spiel am Instrument stattfindet, ist dabei von nachrangiger Bedeutung, vielmehr ist die Potentialität des Textes respektive der Partitur hervorzuheben, auf die Hoffmann rekurriert. Festzuhalten ist, dass das Imaginäre durchaus in einem Verhältnis zu einem – mitunter mimetischen – Zeichensystem steht, gleichwohl diese Zeichen als initialer ›Auftakt‹ »nicht die Folie, sondern nur die Fassung« (Jean Paul 1804: 69) für das Imaginäre darstellen (vgl. dazu auch DKV, KM: 507). In dezidiert semiotischer Terminologie artikuliert sich das (musikalische) Kunstwerk also mittels »vorausgegangenen, evozierten und negierten Codes« (Eco 2002: 310). So sind die ›räumlichen‹ Beschreibungen, die Hoffmann als Analogien zur Gefühlsartikulation benutzt, als *remediierte* (vgl. Bolter/Grusin 2002: 45) Symbolkonglomerate zu lesen, was den idealisierten, mithin feierlich-pathetischen (vgl. dazu auch Steinecke/Allroggen 2006b: 668) Duktus der Darstellung bedingt und in einer Kontinuität mit Jean Pauls »Veredlung durch Form« (Jean Paul 1804: 68) zu lesen ist.

Exkurs: Typografie als intermediales Artefakt

Hoffmann nutzt sehr ausgiebig die Möglichkeit, Notenzitate als Partitur in den Fließtext seiner Rezensionen zu integrieren, um sich, wie Willer (2015a: 218) betont, äußerst detailliert mit den ausgewählten Stellen innerhalb der zu analysierenden Werke auseinanderzusetzen. Die Verbindung von textueller Beschreibung des Rezeptionsmoments und Partitur (vgl. dazu etwa AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 637) lässt sich, so Willer (2015a: 218) weiter, als Versuch Hoffmanns interpretieren, eine »hochauflösende[] Beschreibungstechnik« zu etablieren, die ohne metaphorische bzw. synästhetische Analogien funktioniert – auch weil sie an die notenlesende Kenner:in gerichtet ist. Dass dieser

110 Die *Allgemeine musikalische Zeitung*, in der die Rezension zuerst erschienen, listet daher zu Beginn der Rezensionen Preise und Bezugsquelle der Noten auf (vgl. AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 630). Auch die Druckqualität der Partiturseiten findet gleichrangig zur ästhetischen Analyse Beachtung (vgl. dazu auch Willer 2015a: 217).

Abschnitt der Rezension nicht in den *Kreisleriana* übernommen wird, ist nicht nur durch seinen zielgruppenspezifischen musikwissenschaftlichen Fokus begründet, sondern lässt sich auch als künstlerische Entscheidung Hoffmanns lesen, als ›Spiel‹ mit den nun entstehenden Ambivalenzen des Imaginären, um den »Spielraum« (BRIEFE I: 176) der ›Manier Callot's‹ durch die »Generierung und immer neuen Zusammensetzung von Vorstellungsinhalten« (Caduff 2003: 153) zu erweitern.

Dass Willers These einer ›hochauflösenden Beschreibungstechnik‹ tatsächlich zu kurz greift, um Hoffmanns Verfahren der Mischung von Fließtext und Partitur zu erfassen, wird besonders in einem Absatz aus dem Aufsatz *Alte und neue Kirchenmusik* deutlich, in dem Hoffmann die Partitur als Versuch einer Fixierung von Musik kritisiert: Durch die Verschriftlichung gerate die Kunst in die Domäne der Wissenschaftlichkeit (vgl. auch die ›ästhetischen Messkünstler‹ in der *Beethoven Rezension*) und würde so ihrer ›kultischen‹ Wirkästhetik beraubt (vgl. DKV, KM: 507). Gleichwohl finden sich in diesem Aufsatz auch Partiturzitate: So ist Hoffmanns Kritik an der Verschriftlichung nicht als grundsätzliche Ablehnung zu verstehen, sondern vielmehr als Kritik an der Praxis, diese Partituren als eine Art deterministisches Faktum anzusehen, das keinerlei Interpretation bedarf. Die Partitur ist demnach gerade *nicht* Bestandteil einer ›hochauflösenden Beschreibungstaktik‹ sondern vielmehr Teil eines hypermedialen ›Spiels‹, dessen Ziel nicht die Reduktion der Ambiguität darstellt, sondern vielmehr als Affordanz zur Imagination zu lesen ist, die die Performanz respektive die Genese gegenüber dem abgeschlossenen Kunstwerk privilegiert (vgl. dazu auch Bolter/Grusin 2002: 31; Krämer 2001: 354).

Die Anreicherung eines Texts mit nichtalphabetischen Zeichen findet sich auch in privaten Texten Hoffmanns, wie nachfolgend mit einem Auszug aus dessen persönlichen Tagebüchern kurz dargestellt werden kann. So verwendet er kleine gemalte ›Icons‹ (siehe Abb. 4), um den Tagebucheintrag mit einer selbstreflexiven Emotionsebene anzureichern, die auch als ›Folie‹ gedacht werden kann, mit deren Hilfe die jeweilige Passage zu lesen ist. Deutlich wird dieser Befund insbesondere bei Hoffmanns Symbolen für seinen Alkoholkonsum, deren Semantik er durch eine qualitative Abstufung weiter ausdifferenziert: So zeichnet Hoffmann einen Becher, um seine ›Trunkenheit‹ für den jeweiligen Tag anzudeuten und einen Becher mit Flügeln, der stellvertre-

tend für den ›exaltierten Rausch‹ zu lesen ist.¹¹¹ Es bleibt Spekulation, ob das Icon für den angedachten Suizid (vgl. dazu auch Wittkop-Ménardeau 2004: 74), das sich an zwei Stellen im Tagebuch findet, als Präzisierung des Tagebucheintrags oder aber als Kompensation zur Artikulation des Unausprechlichen zu deuten ist.

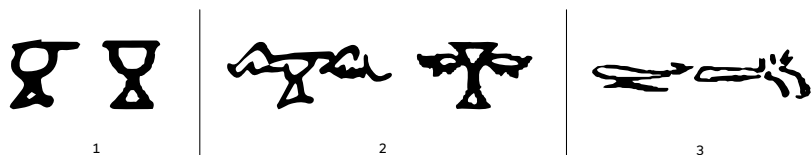


Abb. 4. Digitalisate aus der 1915 publizierte Druckausgabe von Hoffmanns Tagebüchern. Das Zeichen für ›Trunkenheit/Alkoholkonsum (1), links als Hoffmanns Zeichnung und rechts als eigens angefertigter Bleisatzletter; das Zeichen für ›(exaltierten) Rausch‹ (2) links als Hoffmanns Zeichnung und rechts als eigens angefertigter Bleisatzletter sowie das Zeichen für das Unausprechliche: die Überlegung zum Suizid (3) als Hoffmanns Originalzeichnung (keine Entsprechung im Bleisatz). Quelle: Eigene Darstellung unter Verwendung der Druckausgabe von 1915 (Verlag Gebrüder Paetel, Berlin).

6.1 Zum ›Wunderlichen‹ und ›Wunderbaren‹

Alles wahre Wunderbare ist für sich poetisch.

Jean Paul: VORSCHULE DER AESTHETIK (1804)

In seiner Monografie *Elektropoetologie* beschäftigt sich Michael Gamper eingängig mit dem Begriff des ›Wunderbaren‹, der insbesondere im Barock eine signifikante Neukonstituierung erfahren hat: Während das ›Wunderbare‹ zunächst als Attribut des »Göttlich-Mirakulösen« (Gamper 2009: 37) aufzufassen ist, wandelt sich die Bedeutung schließlich zu einer naturwissenschaftlich geprägten Semantik, um das ›Erstaunlich-Neue‹ zu konzeptualisieren (vgl. ebd.).

111 Die Typograf:in, die die handschriftlichen Tagebücher um 1915 mittels Bleisatz in ein standardisiertes Schriftraster überführen muss, fertigt dafür eigens zwei Bleisatzlettern an, um Hoffmanns Ikonografie abdrucken zu können (vgl. Müller 1915, LXXXI).

Festzustellen ist, dass die fundamentale Eigenschaft des ›Wunderbaren‹ als ›umbrella term‹ für obskure Kräfte, die nur indirekt durch ihre Repräsentation zu beobachten sind, erhalten bleibt – ein Phänomen, das sich mit dem besonderen Verhältnis der Naturwissenschaften mit der zeitgenössischen Kultur des Experiments erklären lässt.¹¹² Mit dem Begriff des ›Wunderbaren‹ ist ferner eine gewisse ›poetische Anreicherung‹ verbunden, nämlich überall dort, »wo jenseits der Evidenz der Effekte eine epistemologische Lücke klaffte, die mit poetologischen Mitteln überspielt werden konnte« (ebd.: 38).

Im Zusammenhang mit Hoffmanns Werk ist das ›Wunderbare‹ insbesondere im Kontext der Erzählung *Das öde Haus* zu verhandeln, die zu Beginn des zweiten Bands der *Nachtstücke* erscheint und bisweilen als »Spiegelgeschichte zum *Sandmann*« (Schneider 2015a: 330) gelesen wird. Hoffmann etabliert hier – ähnlich zu den später veröffentlichten *Serapions-Brüdern* – eine Gesprächssituation zwischen drei Freunden, die als Rahmenhandlung eine durch die Erzählfigur Theodor vorgetragene Binnengeschichte einfasst. Dieser Rahmenhandlung ist wiederum ein einleitender Satz einer nicht näher ausgeführten Erzählinstanz vorangestellt: »Man war darüber einig, daß die wirklichen Erscheinungen im Leben oft viel wunderbarer sich gestalteten, als alles, was die regste Fantasie zu erfinden trachte.«¹¹³ (DKV, DÖH: 163). Das Gespräch der Rahmenhandlung ist davon geprägt, dass die drei Freunde »über das Verhältnis von Alltag und Wunderbarem« (Steinecke 2009: 1005) sprechen und dabei die »Sehergabe« (DKV, DÖH: 164) Theodors herausarbeiten, die als besondere Veranlagung beschrieben wird (vgl. ebd.: 163–164), welche ihn auch für die Rolle des Erzählers der Binnenhandlung prädestiniert. Einleitend stellt Franz in der Rahmenhandlung folgende rhetorische Frage, um die besondere Anlage seines Freundes Theodor zu fassen: »Glaubst du denn nicht, daß das Erkennen, das beinahe noch schönere Ahnen der Wunder unseres Lebens manchem verliehen ist, wie ein besonderer Sinn?« (Ebd.: 163) Es ist demnach festzuhalten, dass die ›Sehergabe‹ Theodors vornehmlich als Wahrnehmungsmodus zu interpretieren ist, und, unter Vorgriff auf das spä-

112 Das Experiment changierte um 1800 zwischen einem Mittel der objektiven Wissensgenerierung durch empirische Methodik und einer sensationsheischenden, mithin ›phantasmagorischen‹ Vorführung (vgl. Gaderer 2009: 16–17).

113 In seinen Kommentaren zu den *Nachtstücken* merkt Kaiser (2010: 363) an, dass diese Passage als Kommentar Hoffmanns zur Verteidigung seines fantastischen Erzählens in der direkten Auseinandersetzung gegen das historische Erzählen im Stil Sir Walter Scotts zu interpretieren sei.

ter von Hoffmann etablierte *Serapiontische Prinzip*, als Hybrid zwischen mimetischer und amimetischer Wahrnehmungs- und Erzählweise zu deuten ist: Theodor rekurriert dabei auf tatsächlich erlebte Begebenheiten, deren ›Schattenbilder‹ in seiner Erinnerung jedoch mit deutlich lebendiger ›Inkarnation‹ wiedergegeben werden. Eine der Schlüsselpassagen, die für die nachfolgenden Überlegungen von zentraler Bedeutung ist, findet sich ebenfalls in der Rahmenhandlung in einem Dialog zwischen Lelio und Theodor. Auf die Unterstellung von Lelio, dass er »ganz was Besonderes im Kopfe zu haben scheint, da er mit solch seltsamen Blicken in das Blaue heraus schaut« (ebd.: 164) entgegnet Theodor, dass seine Blicke seltsam seien, »so lang darin der Reflex des wahrhaft Seltsamen« (ebd.) angelegt sei, das er »im Geiste schaute« (ebd.). In dieser Introspektive ist mithin ein synthetisierender Prozess zu verorten, der die Leerstellen der als symbolisierte Schattenbilder memorierten Erlebnisse mittels imaginativer Kraft zu einem neuen Kunstwerk ergänzt. Daher finden sich in der Erzählung auch Elemente, die sich dediziert nicht auf Phänomene beziehen, die sich in der erzählerischen Wirklichkeit (›diegetischen Realität‹) zugetragen haben, sondern durch den besonderen Wahrnehmungsmodus Theodors entstanden sind. Nachdem dieses imaginäre Kunstwerk von dezidiert bildlicher Medialität ist, sind dessen Phänomene nur deswegen zu artikulieren, weil Theodor das erwähnte Talent der ›besonderen‹ Wahrnehmung – sowohl der reflexiven Innenschau als auch der ›besonderen‹ Beobachtungsgabe der äußeren Realität – besitzt. Um das Spezifikum von Theodors ›Sehergabe‹ nachzuvollziehen, ist zunächst die Ambivalenz des ›Sehens‹ als Wahrnehmungsmodus im romantischen Denken herauszustellen: Obwohl etwa Novalis betont, dass »sämtliches Wahrnehmungsvermögen [...] dem Auge« (Novalis 1901a: 2) gleicht und sich auch Hoffmanns Poetik durch eine »Vorgängigkeit des Visuellen« (Kremer 2003: 177) auszeichnet, scheint der Wahrnehmungsmodus des ›Sehens‹ frappierend begrenzt: »Wir sehen, aber wir schauen nicht, wir registrieren, doch wir erkennen nicht, wir nehmen auf – aber nicht wahr.« (Schnell 2000: 13) Die automatisierten Komponenten der Wahrnehmung sind also Ergebnis eines ständigen unterbewussten Selektionsprozesses, der als eine Art ›Kompromiß‹ zwischen dem initialen Reiz, den intrinsischen Erwartungen und den physiologischen Einflüssen (vgl. Pieper 1979: 31–33) zu lesen ist. Mit Verweis auf Kaiser (1988: 33), der betont, Hoffmanns Poetik ziele bewusst auf eine »Verfremdung der automatisierten Wahrnehmung« ab, ist daher festzuhalten, dass Theodors ›Sehergabe‹ zunächst als ›Schauen‹ einzuordnen ist, mithin als ein Perzeptionsmodus, der nicht auf die kontinuierliche Optimierung der kognitiven Last ausgerichtet ist, sondern vielmehr

eine Vergegenwärtigung der bewussten Wahrnehmung der »äußern Objektwelt« (Matt 1971: 22) darstellt. Gleichwohl bleibt die Kognition nicht auf die reine »äußere Welt« beschränkt, vielmehr ist die Wahrnehmung, die Hoffmann mit Theodor ausbuchstabiert, als symbiotischer Vorgang zwischen Phantasie und Perzeption angelegt: »Schauen« aber heißt auch hier nicht die Welt beobachten, sondern sie mit einem dichten changierenden Gewebe der Phantasie [zu] überziehen« (ebd.: 34). Dieser Prozess ist nur durch eine (selbst-)reflexive Introspektive denkbar: So umfasst das »Schauen« in romantischer Denkweise nicht nur die Rezeption der äußeren Wirklichkeit, sondern insbesondere auch den Blick nach Innen auf das »innern Reich« (AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 633) der Phantasie. In der zeitgenössischen Psychologie des *Mesmerismus*, die in *Das öde Haus* ebenfalls motivisch bearbeitet wird (vgl. DKV, DÖH: 184), wird diese doppelte Konstitution der Kognition als »innres Auge« (Schubert 1840: 125) gelesen, das zwischen ontologischer und phantastischer Wirklichkeit oszilliert, sodass Theodor – analog zu der von Jean Paul (1804: 30) aufgerufenen Komponente der Phantasie als Zusammenführung heterogener Elemente – »antipodische Dinge zusammen stellt und Beziehungen heraus fantasiert, an die niemand denkt« (DKV, DÖH: 164). Dass Theodor zwischen beiden Wahrnehmungsmodi changieren kann¹¹⁴ und gleichzeitig eine reflexive, mithin »besonnene« Distanz seines ›Ichs‹ zu den Bildern seiner Einbildungskraft beibehält (vgl. dazu auch Gaderer 2015: 63), macht ihn zu einer der wenigen »erfolgreichen« Künstler:innenfiguren, die Hoffmann in seinem *Ceuvre* ausbuchstabiert.

Im Kontext des *öden Hauses* lassen sich die unterschiedlichen Wahrnehmungsmodi anhand der semantischen Differenz zwischen den Begriffen »wunderlich« und »wunderbar« näher exemplifizieren: Im Text findet sich dazu eine Diskussion, die zu Beginn der Rahmenhandlung geführt wird, nachdem Theodor die Verwendung des Attributs ›Verwunderlich‹ durch seinen Freund Lelio kritisiert: Laut ihm sei das ›Wunderliche‹ als »alle Äußerungen der Erkenntnis und des Begehrens [...], die sich durch keinen vernünftigen Grund rechtfertigen lassen« (DKV, DÖH: 164) definiert. ›Wunderbar‹ dagegen seien alle Phänomene, die »man für unmöglich, für unbegreiflich hält« (ebd.) und »die bekannten Kräfte der Natur« (ebd.) übersteigen oder ihnen entgegen stehen. In den eher spärlichen Untersuchungen des *Nachtstücks* (vgl. Gaderer 2015: 62) wird

114 Das Wechseln des phantasievollen Schauens zurück in das prosaische Sehen beschreibt Hoffmann mit der Metaphorik des Aufwachens (vgl. DKV, DÖH: 169).

diese Passage als prototypische Theorie der Phantastik gelesen – so buchstabiere Hoffmann »die zwei Manifestationen des Phantastischen« (Lieb 2012a: 199) durch die Ausdifferenzierung von »wunderbar« und »wunderlich« aus.

Die Rolle Theodors lässt sich auch mit Blick auf eine weitere zeichenhafte Implikation deuten, wenn die in Kapitel 4 aufgezeigte »Verweisfunktion« der romantischen Arabeske in die Überlegungen mit aufgenommen wird. Theodor etwa leitet seine Erzählung mit folgendem Satz ein: »Aber gewiß ist es, daß das anscheinend Wunderliche aus dem Wunderbaren sproßt, und daß wir nur oft den wunderbaren Stamm nicht sehen, aus dem die wunderlichen Zweige mit Blättern und Blüten hervorsprossen.«¹¹⁵ (DKV, DÖH: 165) Um die arabeske »Hieroglyphik« (vgl. Kapitel 6.4) richtig deuten zu können, ist hier demnach ein besonderer Wahrnehmungsmodus notwendig, der hinter das vermeintlich »wunderliche« Blattwerk blicken kann. Dieser Befund ist insbesondere in der Fluchtlinie zur Produktionsästhetik der Binnenerzählung zu lesen: So gibt Theodor preis, das er die »Erinnerung eines unlängst erlebten Abenteuers« (ebd.: 164), das er »im Geiste schaute« (ebd.) für seine Erzählung aufruft.¹¹⁶ Dass dieser Blick nach Innen gleichsam als »Symbolisierung des Imaginären« (Caduff 2003: 153) zu lesen ist, macht Hoffmann deutlich, indem er Theodor als Vermittler zwischen seiner »Erinnerung« und den Aufzeichnungen aus seinem »Taschenbuch« (DKV, DÖH: 165) mit »allerlei Notizen von seiner Reise« (ebd.) positioniert. So werde, wie Lieb (2012a: 199) ausführt, »ein mündliches Erzählen inszeniert, das konsequent auf den Akt des Schreibens bezogen bleibt«.

In der vorliegenden Arbeit wurde bereits mehrmals auf Johann August Eberhards *Versuch einer allgemeinen deutschen Synonymik in einem kritisch philosophischen Wörterbuche der sinnverwandten Wörter der hochdeutschen Mundart* verwiesen – stets mit dem Hinweis, dass dieses Wörterbuch auch von Hoffmann verwendet wurde. In der Rahmenhandlung des *öden Hauses* findet sich nun eine direkte Referenz, indem Theodor das Werk namentlich erwähnt (vgl.

115 Vgl. dazu auch Hoffmanns Wortwahl zu Shakespeares Werk in der *Beethoven-Resension*, in der er schreibt, dass nur aus dem »tiefern Blick ein schöner Baum, Knospen und Blätter, Blüten und Früchte aus einem Keim treibend, erwächst« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634).

116 Vgl. dazu auch Sigmund Freuds Anmerkungen zum »Wunderblock«, den er als Konzeptualisierung für das Gedächtnis verwendet: Nachdem in diesen »Wunderblock« die Erinnerungen gleichsam »eingeschrieben« werden (vgl. Freud 1925: 1–3), ist – unter Vorgriff auf die nachfolgenden Ausführungen – Theodors »wunderbarer Wahrnehmungsmodus« auch vor der Folie einer Praktik des *Schreibens* zu deuten.

DKV, DÖH: 164) und, wie Kaiser (2010: 364) betont, fast wortwörtlich aus Eberhards Ausführungen zum Lemma ›Seltsam. Abenteuerlich. Wunderlich. Wundersam. Wunderbar.‹ zitiert. Die Passage zu ›wunderlich‹ findet sich bei Eberhard folgendermaßen:

Wunderlich sind zunächst bloß menschliche Meynungen, Handlungen, Wünsche, Verlangen, Zumuthungen; kurz alle Äußerungen des Erkenntniß- und Begehrungsvermögens, die sich durch keinen vernünftigen Grund rechtfertigen lassen. Sie können daher nur in den besondern Launen, in den Leidenschaften, die einen Menschen beherrschen, in seinem augenblicklichen und immer wechselnden Eigensinne ihren Grund haben. Denn die Urtheile der Vernunft über unsere Handlungen richten sich nach der Natur und Beschaffenheit der Dinge, und sind daher allgemein und unveränderlich. (Eberhard 1802: 92)

›Wunderlich‹ sind nach dieser Lesart mithin Handlungen, die der Vernunft, die als objektive Auseinandersetzung mit der tatsächlichen Realität gelesen wird, entgegen stehen. Neben dieser einleitenden Definition bringt Eberhard daher das ›Wunderliche‹ mit dem ›Seltsamen‹ in Verbindung, und betont die negative Konnotation des »Unvollkommenen, Unrechten und Schlechten« (ebd.) im ›Wunderlichen‹. Generell sieht Eberhard sowohl das ›Wunderliche‹ als auch das ›Wunderbare‹ als Teilmenge des ›Seltsamen‹ an – zumindest finden sich die von Hoffmann zitierten lexikalischen Definitionen der beiden Termini nicht als eigenständige Einträge, sondern als eine von diversen Präzisierungen des Stichworts ›seltsam‹ in Eberhards Werk wieder. (vgl. ebd.: 91). So definiert Eberhard das ›Wunderbare‹ folgendermaßen:

Wunderbar nennt man das, dessen Möglichkeit man nicht einsieht und was man daher für unbegreiflich hält. Eigentlich wird es von dem Großen gesagt, das über die bekannten Kräfte der Natur ist, was wenigstens nicht nach dem gewöhnlichen Maaßstabe dieser Kräfte kann gemessen werden. (Ebd.: 93)

Wenn Lieb (2012a: 198–199) unter Bezug auf Lachmann (2002: 87–88) davon ausgeht, dass sich in Hoffmanns *Nachtstück* eine Grundlage zur Theoriebildung der Fantastik auffinden lasse, dann sind die Kategorien (vgl. Neuhaus 2013: 145), die Todorov (1973: 25) zum Fantastischen aufstellt, ins Verhältnis zum *öden Haus* zu setzen. Mithin bildet Hoffmanns Ausdifferenzierung zum ›Wunderbaren‹ und ›Wunderlichen‹ die möglichen Fluchtrichtungen des Fantastischen recht passgenau ab: Laut Todorov (ebd.: 25) ist das Fantasti-

sche ein liminaler Zustand¹¹⁷ der Rezipient:innen, der sich zu einem von zwei möglichen Extrema auflöst: Wenn sich die Leser:in entscheidet, dass die Naturgesetze der objektiven Realität intakt bleiben und eine Erklärung der beschriebenen Phänomene erlauben, dann wandelt sich das Fantastische zum Unheimlichen (vgl. ebd. 41). Hoffmann buchstabiert diese Fluchtrichtung auch im *öden Haus* aus (vgl. etwa DKV, DÖH: 165, 183, 198). Oder die Leser:in kommt zum Schluss, dass neue, von der physikalischen Realität divergente, ›Naturgesetze‹ erdacht werden müssen, die das Fantastische hin zum Wunderbaren auflösen (vgl. Neuhaus 2013: 145; Todorov 1973: 41), mithin ein Befund, der sich etwa zu Beginn des *Nachtstücks* mit der intertextuellen Übernahme der Definition des ›Wunderlichen‹ und ›Wunderbaren‹ aus Eberhards Wörterbuch wiederfindet. In diesem lexikalischen Eintrag wird weiter ausgeführt, dass der Begriff des Wunderbaren an das Vorwissen der Beobachter:in geknüpft ist: »Dem Unwissenden muss folglich vieles *wunderbar* scheinen, was dem Unterrichteten nicht so scheint« (Eberhard 1802: 93). Eberhard positioniert daher den Begriff des ›Wunderbaren‹ als Relikt der voraufklärerischen Zeit, wenn er schreibt, die »rohe Unwissenheit des heroischen Zeitalters mußte in einer Welt von lauter *wunderbaren* Begebenheiten leben, und vieles mußte ihr *wunderbar* und natürlich unbegreifbar seyn, was die heutige Physik sehr gut erklären, ja selbst bewerkstelligen kann« (ebd.).¹¹⁸ Nachdem so das ›Wunderbare‹ durch die Aufklärung ins ›Wunderliche‹ transformiert wird, büßen diese ›neuen Naturgesetze‹, die Todorov (1973: 41) im ›Wunderbaren‹ verortet, ihre »Novität« (Durst 2010: 36) ein und rufen »fortan bei Erzähler und Figuren kein Erstaunen mehr hervor, da sie zu natürlichen Phänomen der erzählten Welt« (ebd.) transformiert werden. Im *öden Haus* nimmt sich Hoffmann diesem Dilemma an – so stellt sich Theodor einerseits die selbstreflexive Frage, ob er nicht ein »wahnsinniger Tor« sei, der »das Gewöhnliche in das Wunderbare« ziehe und »mit frommer ritterlicher Treue am Wunderbaren« festhalte (vgl. DKV, DÖH: 168). Andererseits sind die *Nachtstücke* auch als »Gegenbilder zum Rationalismus der Aufklärung« (Weitin 2012: 164) konzipiert. In einem zeitgenössischen Kontext, in dem die »universalisierte Wirkungsmacht epistemischer Wissensformen sämtliche Lebensbereiche durchdringt, wird nicht

117 Vgl. zur Liminalität auch die Ausführungen in der Fußnote auf Seite 420.

118 Vgl. dazu auch das von Hoffmann rezipierte Werk *Unterricht in der natürlichen Magie* von Wiegleb (1782), das sich, so zumindest eine Lesart, der Aufklärung des Magischen widmet, indem es beliebte phantasmagorische Effekte und Tricks mittels der Naturwissenschaft erklärt (vgl. dazu auch Lindner 2018: 211–212).

die Sicherheit des Wissens, sondern der systematische Zweifel zum Paradigma.« (Ebd.) Auch aus diesem Grund verwendet Hoffmann in seinem Œuvre eine Vielfalt an Erzählerfiguren und -instanzen, deren spezifische Unzuverlässigkeit den »Urteilszweifel über den Wirklichkeitsstatus« (Schneider 2015a: 327) der erzählten Realität – trotz aufklärerischem Interesse – aufrecht hält. Und aus diesem Grund ist die Romantik an einem Wissenschaftsverständnis interessiert, das die Profanisierung eines »wunderbaren« Phänomens zu einem »wunderlichen« Epistem durch die Naturwissenschaften zumindest durch den performativen Charakter einer unterhaltenden Aufführung kompensiert. So weist etwa Gamper (2009: 35–37) nach, dass sich dieser Aspekt in der »phantasmagorischen Experimentalkultur« um 1800 wiederfinde. Wie in Kapitel V verhandelt werden wird, skizziert Jean Paul eine Stoßrichtung des romantischen Erzählens, das weder die »Entzauberung« der »wunderbaren« Phänomene adressiert – denn »kein Mensch wird erklärten Kunststücken zuschauen« (Jean Paul 1804: 26) – noch eine Poetik, die darauf abzielt, ihre »Wunder nicht zu erklären, sondern nur zu erfinden« (ebd.).



Bei aller Auseinandersetzung mit der Differenz zwischen den Begriffen des »Wunderbaren« und »Wunderlichen« ist an dieser Stelle auch eine Gegenposition anzuführen: So schreibt Drux (2005: 23) in seinem Kommentar zum *Sandmann*, Hoffmann verwende die »Begriffe »seltsam«, »wunderlich« und »wunderbar« [...] zumeist in gleicher Bedeutung.« Nachdem *Das öde Haus* verschiedene Merkmale besitzt, die parallel zum *Sandmann* gelesen werden können (vgl. Schneider 2015a: 330; Steinecke 2009: 1007), ist an dieser Stelle mit Blick auf dieses *Nachtstück* die These von Drux kurz zu verhandeln. In *Der Sandmann* findet sich der Begriff »wunderlich« – analog zum *öden Haus* – ebenfalls in einer Vorrede, in der eine externe Erzählinstanz die nachfolgende Passage einleitet: »Seltsamer und wunderlicher kann nichts erfunden werden, als dasjenige ist, was sich mit meinem armen Freunde, dem jungen Studenten Nathanael, zugetragen« (DKV, DSM: 25). Bleibt man Hoffmanns Interpretation respektive der lexikalischen Definition des Lemmas »wunderlich« von Eberhards Wörterbuch treu, so bezieht sich das »Wunderliche« tatsächlich auf das Schlechte, Irrationale und Kranke des menschlichen Geistes – was sich weitgehend mit dem »sommnambulen« Charakter Nathanaels in *Der Sandmann* deckt. Dass Hoffmann das »Seltsame«, »Wunderliche« und »Wunderbare« synonym verwendet, lässt sich hier nicht nachweisen: Vielmehr folgt er weitgehend der Definiti-

on von Eberhard (1802: 91–94), der das ›Wunderliche‹ unter dem Lemma des ›Seltsamen‹ verortet, was sich auch in der Textgestalt des *Sandmanns* niederschlägt.¹¹⁹ Darüber hinausgehend verfolgt Hoffmann im *Sandmann* eine Ästhetik des Unheimlichen, wie bereits Sigmund Freud (1919: 306) ausgeführt hat. Da das Unheimliche, wie sich mit Blick auf Todorov (1973: 25) zeigen lässt, in einer Fluchtlinie mit dem Wunderbaren zu lesen ist, deutet Hoffmanns Wortwahl im *Nachtstück* daher keineswegs auf eine synonyme Verwendung der Begriffe ›wunderbar‹ und ›wunderlich‹ hin.

6.2 Serapiontisches Prinzip

Mit dem *Serapiontischen Prinzip* findet sich gewissermaßen ein Ansatz zur Systematisierung von Hoffmanns spezifischen Erzählverfahren, die das Paradoxon von ›hochauflösender‹ Beschreibungstechnik (vgl. Willer 2015b: 218) und inhärenter Unartikulierbarkeit des Imaginären als ästhetisches Prinzip fruchtbar macht. Die *Serapiontik* gilt als eines der zentralen Elemente von Hoffmanns Poetik und wurde daher in der Forschung bereits aus verschiedenen Perspektiven eingehend diskutiert (vgl. Segebrecht 2008: 1246) – gleichwohl lässt sich, worauf Barnickel (2015b: 399) hinweist, die werkübergreifende Bedeutung dieser Programmatik nur schwer fassen. Während Kleinschmidt (2012: 537) zunächst von einer »produktionsästhetischen Regel« spricht, schlägt etwa Pikulik (1987: 40) vor, die *Serapiontik* nicht als ein Prinzip, sondern als »einen ganzen Komplex von Prinzipien oder ein Prinzip mit mehreren verschiedenen Aspekten« zu deuten. Die jüngere Hoffmann-Forschung geht daher, so nochmals Kleinschmidt (2012: 539), nicht von einem isolierten (und in sich kohärenten) Prinzip aus, sondern sieht die *Serapiontik* als Verbund vielschichtiger Dualismen (vgl. auch Barnickel 2015b: 395). Die Entstehungsgeschichte von Hoffmanns namensgebenden Sammelband *Die Serapions-Brüder*, der sich – analog zu den *Fantasiestücken* – als Zusammenstellung unterschiedlichster,

119 So führt etwa Protagonist Nathanael aus, der Sandmann habe ihn »auf die Bahn des Wunderbaren« (DKV, DSM: 14) gebracht, wenn er vom »Abenteuerlichen« (ebd.) spricht. Trotz des »gesunden, sonst so ruhigen Schlaf[es]« (ebd.: 21) wird Clara von »allerlei wunderlichen Traumgebilden« (ebd.) gestört. Und schließlich bringt die Erzählinstanz, konform zur lexikalischen Definition im *Synonymischen Handbuch* das Seltsame in unmittelbare Nähe zum Wunderlichen (vgl. ebd.: 25).

zum Großteil bereits im Vorfeld veröffentlichter Erzählungen präsentiert (vgl. Segebrecht 2008: 1228), stellte Hoffmann vor die Problematik, eine Art Werkkohärenz zu schaffen, die die collagenhafte Sammlung unter einem zentralen Thema versammelt (vgl. Kleßmann 1995: 429–430). Kleinschmidt (2012: 539) sieht diese Rahmenbedingungen als zentral für die Interpretation des *Serapiontischen Prinzips* an: Hoffmann versuche mit einer »poetologisch-selbstreflexiven Metaperspektive« eine Verbindung zwischen den einzelnen Werken zu erschaffen – indem er seinen Leser:innen einen hermeneutischen Interpretationsmaßstab durch die Gespräche in der Rahmenerzählung an die Hand gibt. Obwohl zweifelsohne »die Kategorie des Serapiontischen bei Hoffmann nicht eindeutig gefaßt ist« (Kremer 2003: 178; vgl. dazu auch Japp 1992: 64) ist diese Lesart, die frappierend an ältere Interpretationen erinnert, die bereits die »Manier Callot's« als »Verlegenheitslösung« deuteten (vgl. dazu auch Kapitel 2.2), nur insofern zielführend, als dass Hoffmann eine »romantische Doppelreflexion« (Kremer 2003: 91) realisiert, indem er innerhalb des Kontexts eines Prosawerks eine Poetik vorzeichnet, mit der dieses Werk eigens gelesen werden kann.¹²⁰

Gemeinhin wird davon ausgegangen, dass das *Serapiontische Prinzip* erst nach der zweiten Erzählung (*Rat Krespel*) im ersten Band der *Serapions-Brüder* in einem Monolog von der Figur Lothars konkretisiert wird (vgl. Barnickel 2015b: 395; Lubkoll 2015a: 76) und die erste Erzählung – im Nachhinein betitelt mit *Der Einsiedler Serapion* – programmatisch die nachfolgenden ästhetischen Überlegungen vorbereitet (vgl. Kleinschmidt 2012: 537; Segebrecht 2008: 1249). Dennoch finden sich bereits zu Beginn der Bandes Fragmente, die sich als Hinführung zur späteren »Poetik« (Barnickel 2015b: 399; Steinicke 1997: 60) lesen lassen: So diskutieren die Freunde ihr Wiedersehen, das nach 12 Jahren »nicht so erfreulich ist, als wir es wohl gedacht haben mochten« (DKV, SB2: 13). Grund dafür ist, dass die Erinnerung einerseits nur einen vergangenen Status Quo fixieren kann und die individuellen Entwicklungen der Charaktere in der Zwischenzeit nicht abbildet (vgl. ebd.: 13, 22), andererseits, dass die Erinnerungen selbst verblassen: »Nur die Schattenbilder des in tiefe Nacht versunkenen Lebens bleiben zurück, und walten in unserm Innern, und necken und höhnen uns oft, wie spukhafte Träume.« (Ebd.:

120 Wie eine zeitgenössische Rezension von Wetzel (1819: 1201) zeigt, wurde diese Lesart bereits kurz nach Veröffentlichung der *Serapions-Brüder* praktiziert – vgl. dazu Kapitel 2.2.

13) spricht Lothar im ersten Absatz des Bandes.¹²¹ Aus dieser kurzen Passage lassen sich mit den Aspekten der Schattenbilder¹²² und Erinnerungen bereits zwei Schlüsselemente des *Serapiontischen Prinzips* ableiten. Dabei sind die Schattenbilder gleichsam als abstrahierte Projektionen der Erinnerung zu lesen (vgl. dazu auch Kremer 2003: 177), die in ihrer Gestalt jedoch wesentliche Defizite aufweisen, wie etwa Farbigkeit und Lebendigkeit. Möglicherweise greift Hoffmann hier auf die Konzeption der ersten Stufe der Einbildungskraft zurück, die Jean Paul in der *Vorschule der Ästhetik* skizziert. In diesen Ausführungen wird die Einbildungskraft als »potenzierte hellfarbigere Erinnerung« (Jean Paul 1804: 31) skizziert, deren Bilder nur als »zugeflogne Abblätterungen von der wirklichen Welt« (ebd.) zu deuten seien. Dass die *Serapions-Brüder* mit diesen Gedanken eingeleitet werden – die darüber hinaus in den wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit der *Serapiontik* kaum Beachtung fanden – lässt sich auf zweierlei Art fruchtbar machen: Einerseits wird bereits im ersten Absatz des Prosawerks die prominente Position des Imaginären in der *Serapiontik* deutlich (vgl. Barnickel 2015b: 396), andererseits ist jedoch mit dieser Ausführung ein qualitativer Anspruch verbunden: Analog zu Jean Paul, der die »Abblätterungen« als trivialste Form der Einbildungskraft positioniert, die vom (Künstler:innen-)Subjekt zu neuer Darstellung gebracht werden muss (vgl. Jean Paul 1804: 32), ist auch im *Serapiontischen Prinzip* der produktionsästhetische »Appell« eingeschrieben, die Schattenbilder qua Imagination zu (neuer) Farbe und Lebendigkeit zu verhelfen (vgl. Kremer 2003: 177).

121 An dieser Stelle kann kurz auf eine Passage aus *Der Sandmann* eingegangen werden, die ebenfalls in dieser Fluchtlinie gedeutet werden kann. Kurz vor Nathanaels suicidalen Sprung vom Rasturm schreibt Hoffmann, dass dieser einen »Riesenschatten« (DKV, DSM: 48) auf den Marktplatz werfe, was bei einem Sonnenstand um die »Mittagsstunde« (ebd.) eher unrealistisch scheint. Werden die Schatten als Erinnerungen gelesen, so nimmt der »Riesenschatten« mitunter die darauf folgenden Entwicklungen vorweg. Diese Lesart lässt sich unterfüttern, wenn der Kontext der Passage in die Argumentation einbezogen wird: Unmittelbar vor der Szene auf dem Marktplatz lässt Siegmund Nathanael nicht weiter reden »aus Besorgnis, tief verletzende Erinnerungen« (ebd.) würden seinem Freund aufgehen.

122 Vgl. dazu auch eine Passage in den *Blüthenstaub-Fragmenten*, in denen Novalis schreibt, die »Außenwelt« werfe ihre Schatten in das »Lichtreich« der Fantasie (vgl. Novalis 1901a: 4).

Exkurs: Pareidolie

159

Die Schattenbilder, die Hoffmann zu Beginn des Textes als Konzeptualisierung für vergangene Erinnerungen bemüht, die durch ihre imaginäre Vergegenwärtigung neu gelesen¹²³ werden, lassen sich – auch durch die dezidiert bildlichen Erzählverfahren Hoffmanns – nicht nur metaphorisch, sondern auch in ihrer Gestalt untersuchen. Insbesondere der Prozess der individuellen Vergegenwärtigung, der die Schatten mittels Einbildungskraft zu Lebendigkeit führt, ist als kognitiver Prozess zu interpretieren, der in einer Kontinuität mit der *Pareidolie* gesetzt werden kann. Die *Pareidolie* bezeichnet das kognitionspsychologische Phänomen, in generischen Stimuli Muster oder vertraute Gegenstände zu erkennen, die in dem Signal objektiv nicht vorhanden sind. Insbesondere Schattenbilder eignen sich für diese Form der (Auto-)Suggestion besonders gut – bereits Leonardo da Vinci empfahl die suggestive Betrachtung von arbiträren Mustern (Schatten, Wolken, ungleichmäßig gefärbte Steine) als Kreativ- und Inspirationsmethode (vgl. Da Vinci 1882: 57) und ging soweit, dass er die Form der schnellen Skizze, inspiriert durch die kontemplative Betrachtung von entropischen Mustern, der durchdachten und gewissenhaft ausgeführten Zeichnung bevorzugte (vgl. Gombrich 1972: 150–151).¹²⁴ Nachdem die Imagination bereits in Kapitel 5 als »chief creative faculty« (Slesarev et al. 2012: 667) gedeutet wurde, ist demnach Leonardos Kreativtechnik in einer Fluchtlinie mit dem Diskurs zur Einbildungskraft um 1800 zu lesen. Wie sich zeigen lässt, wurde diese Diskussion dezidiert auch mit Verweis auf jene Inspirationstechnik geführt, wie eine kurze, anonym publizierte Einlassung im Periodikum *Der Zuschauer* zeigt, mithin also in einer Publikation, in

123 Vgl. dazu einmal mehr Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik*, in der von einem »Hieroglyphen-Alphabet« (Jean Paul 1804: 32) ausgegangen wird, das »mit wenigen Bildern« (ebd.) die Phantasie in Gang setzen könne.

124 Vgl. dazu auch die Ausführungen Hoffmanns in *Jaques Callot* zu Beginn der *Fantasiestücke*, in der er die Arbeitsweise des Künstlers hervorhebt, dessen »Gestalten [...] oft nur durch ein paar kühne Striche angedeutet« (DKV, JC: 17) seien. Erst nach längerer, mithin kontemplativer, Betrachtung erscheinen die Gestalten »oft aus dem tiefsten Hintergrunde, wo es erst schwer hielt sie nur zu entdecken, kräftig und in den natürlichsten Farben glänzend hervor.« (Ebd.)

der auch Hoffmann veröffentlichte.¹²⁵ Die komplette Passage, betitelt mit *Illusiou* findet folgendermaßen Abdruck:

Leonardo da Vinci erzählt, er habe die meisten seiner Köpfe zu dem Gemälde, das Abendmahl, von einer bloß mit Kalk beworfenen (berappten) Mauer hergenommen, welche seinem Arbeitszimmer gegenüberstand; er sah nämlich diese so lange an, bis seine Einbildungskraft den Flecken derselben Form gab und sie zu Gesichtern bildete.¹²⁶ (Anonym 1821: 3)¹²⁷

Tatsächlich spricht sich Leonardo für eine »neuerfundene Art des Schauens« (Da Vinci 1882: 56) aus, die darin besteht,

dass du auf manche Mauern hinsiehst die mit allerlei Flecken bekleckt sind oder auf Gestein von verschiedenem Gemisch. Hast du irgend eine Situation zu erfinden so kannst du da Dinge erblicken die diversen Landschaften gleich sehen geschmückt mit Gebirgen Flüssen Felsen Bäumen grossen Ebenen Thal und Hügeln in mancherlei Art. (Ebd.: 57)

Nachdem im weiteren Verlauf dieser Arbeit das bildliche Kunstwerk als Medium des imaginären Raumes besondere Aufmerksamkeit erfährt (siehe dazu das Kapitel 6.4), sind die ästhetischen Prinzipien, die zur Genese des Kunstwerks beitragen, besonders herauszuarbeiten. Zudem ist zu beachten, dass die *Pareidolie* früher als Indiz für eine psychische Störung angesehen wurde (vgl. Chalup et al. 2010: 262) und sich daher auch mit dem von Hoffmann oft bear-

125 So schreibt er in der Erstausgabe der Zeitschrift einen Brief an den Herausgeber, in der er zur Kritik am *Serapiontischen Prinzip* Stellung nimmt – darauf wird in diesem Kapitel im Nachfolgenden weiter eingegangen.

126 In Hoffmanns Roman *Die Elixire des Teufels*, in dem Leonardo da Vinci ebenfalls als Lehrmeister Franceskos erwähnt wird (vgl. DKV, ELIXIERE: 277), findet sich eine Bearbeitung dieses Phänomens, das jedoch mit dem Vorzeichen des Wahnsinns gelesen werden muss: Wenn Medardus/Leonard zu Beginn des zweiten Bandes im Kerker der Burg eingesperrt ist und dank sensorischer Deprivation – durch ein Missverständnis werden ihm auch die spärlichen Möbel seiner Zelle genommen – immer mehr mit seinen Gedanken alleine gelassen wird, muss er selbst das einzig verbleibende Licht löschen, weil ihn sonst »allerlei verzerrte Gesichter« (ebd.: 200) angrinsen. Deutlich »besonnener« schildert Theodor das Phänomen im *Nachtstück Das öde Haus*, wenn er davon spricht, dass »die toten Gebilde, die sonst ordentlich aus den Mauern hervorzuschweben schienen, allmählich verschwanden.« (DKV, DÖH: 168)

127 Die Zitation ist hier uneindeutig, da das mehrseitige Periodikum über keinerlei Spaltennummerierung oder Seitenpaginierung verfügt. Die betreffende Stelle findet sich in der Ausgabe No. 135 vom 10. November 1821.

beiteten Motiv des Wahnsinns als Charakteristik der (gescheiterten) Künstler:in einreicht. Mit der *Pareidolie* findet sich nun jedoch eine weitere Brücke zwischen der mimetischen Imagination und dem amimetischen Imaginären: Durch die Innenschau auf die Schattenbilder der Erinnerung, die Jean Paul als »Abblätterungen von der wirklichen Welt« (Jean Paul 1804: 31) deutet, werden vollkommen neue Inhalte synthetisiert, die mit der ursprünglich rezipierten und memorierten Szene nichts mehr gemein haben, jedoch trotzdem auf sie als initiale Inspirationsquelle angewiesen sind.¹²⁸ In dieser Lesart werden die Schattenbilder der Erinnerung als »Hieroglyphen« gelesen, die in romantischer Deutung nicht nach einer monokausalen Entschlüsselung streben, sondern, wie etwa bereits mit Verweis auf Jean Paul gezeigt werden konnte, als initiales Konstitutiv für die Phantasie angelegt sind (vgl. ebd.: 32), die aus den Bildern neue Wirklichkeiten synthetisiert. Während Leonardo da Vinci die Suggestionskraft aus der Kontemplation von »berappten Kalkwänden« gewinnt, verschieben die Romantiker:innen diesen Prozess in das Imaginäre: Die verblassten Erinnerungen bilden eine Projektionsfläche, die autosuggestiv durch Introspektive funktioniert. Um diesen Exkurs abzuschließen, ist daher festzuhalten, dass sich die *Pareidolie* durch zwei zentrale Charakteristika prädeterminiert, um in Relation zur *Serapiontik* gesetzt zu werden. So zeichnet sie sich einerseits als autosuggestiver Wahrnehmungsmodus eines (Künstler:innen-) Subjekts aus, was mithin die Produktionsästhetik als Externalisierung einer imaginären Rezeptionsästhetik formatiert. Darüber hinausgehend nimmt sie – auch durch ihre implizite Referenz auf Leonardo da Vinci – Bezug auf die

128 Auch wenn Goethe in seiner *Farbenlehre* die Physik der Farben nur sehr unpräzise wiedergibt, so ist dennoch ein Aspekt festzuhalten, der sich auch im Kontext der *Serapiontik* fruchtbar machen lässt: Goethe umreißt in Kapitel VI des ersten Bandes die Farbigkeit der Schatten anhand einiger Naturbeobachtungen. Während er die Phänomene mit aus heutiger Perspektive eher zweifelhaften Erklärungen versieht, so ist ein zentraler Aspekt aus den Ausführungen festzuhalten: Für Goethe (1810a: 30) ist der Schatten auch als »Medium« anzusehen, das bisher verborgene Charakteristika (wie etwa die chromatischen Oberflächeneigenschaften) sichtbar macht. Dabei ist die »Schattenfarbe« nach Goethe stets als Produkt eines Rezeptionsprozesses zu lesen und weniger als deterministische physikalische Eigenschaft. Im Schatten einbeschrieben ist daher auch in farbästhetischer Deutung eine »Verweiskfunktion«, die durch Projektion bisher nicht sichtbare Qualitäten einer Oberfläche offenbart.

Arbeitsweise des bildenden Künstlers, die auch in Hoffmanns Œuvre ein bedeutendes Motiv darstellt.



Wie tief die Autosuggestion im *Serapiontischen Prinzip* verankert ist, lässt sich mit einer Passage aus den *Serapions-Brüdern* zeigen, die von einem Großteil der Hoffmann-Forschung als konstitutiv für die *Serapiontik* betrachtet wird: Nach der Erzählung *Rat Krespel*, die der Serapionsbruder Theodor vorträgt, ergreift Lothar das Wort und spricht die ›berühmten‹ zwei Sätze, die die vielzitierte Grundlage für das *Serapiontische Prinzip* bilden:

Jeder prüfe wohl, ob er auch wirklich das geschaut, was er zu verkünden unternommen, ehe er es wagt laut damit zu werden. Wenigstens strebe jeder recht ernstlich darnach, das Bild, das ihm im Innern aufgegangen recht zu erfassen mit allen seinen Gestalten, Farben, Lichtern und Schatten, und dann, wenn er sich recht entzündet davon fühlt, die Darstellung ins äußere Leben zu tragen. (DKV, SB2: 69)

So ist zunächst festzuhalten, dass das *serapiontische* Erzählen zuvorderst als ein Wahrnehmungsmodus einzuordnen ist – diese Fixierung auf eine zentral erscheinende ästhetische Maxime scheint auf die »metonymische Engführung von Seher und Dichter in der Antike« (Kleinschmidt 2012: 538) zu rekurrieren. So findet sich bereits in antiker Deutung das Denken als dezidiert visueller Vorgang angelegt: »Wie für Platon Denken ein Sehen mit den Augen der Seele ist, ist es für Plotin noch immer innere Opsis.« (Perpeet 1988: 21) Diese Sehergabe ist also weniger als physiologische Perzeption, sondern eher als suggestiver ›Blick nach Innen‹ respektive als ›Schauen‹ zu lesen, wie sich in der berühmten Textpassage selbst nachweisen lässt: So spricht Lothar davon, dass jeder das ›geschaut‹ haben solle, was er zu erzählen plane, mithin also seinen Blick nach innen auf das mentale Bild des Imaginären zu richten habe. Die einfache Wiedergabe der tatsächlichen – »empirischen« (Novalis 1901b: 611) – Wirklichkeit ist also nur dann als Bestandteil des *serapiontischen* Erzählens anzusehen, wenn diese Wirklichkeit durch den ›Doppelspiegel‹ der Erzähler:in/Dichter:in kommuniziert und ›verfremdet‹ wird: Zunächst als subjektiver Wahrnehmungs- und Reflexionsvorgang und im Nachgang als Rekapitulation und Rezeption des »Miniaturgemälde[s] einer Vorstellung« (Reil 1803: 55), das durch den suggestiven Blick auf die memorierten Schattenbilder entstanden ist. »[N]icht um die Wirklichkeit selbst geht es, sondern

allenfalls um das Bild von ihr, das der Dichter entwickelt hat, also um eine Vorstellung, eine Auffassung, eine Deutung von Wirklichkeit, die dem Dichter ganz und gar eigentümlich ist.« (Segebrecht 2008: 1247)

Nachdem, wie mit Verweis auf den Anfang der *Serapions-Brüder* ausgeführt wurde, die inneren Bilder zunächst als ›Schatten‹ zu lesen sind, wird die Relevanz der Autosuggestion offensichtlich: Erst durch die suggestive Re-Rezeption der memorierten Silhouetten lässt sich aus den monochromatischen Konglomeraten die von den Serapionsbrüdern geforderte Bildästhetik (etwa Farbigkeit oder Lebendigkeit) synthetisieren, die allerdings wiederum an der inhärenten Unartikulierbarkeit des Imaginären scheitert.

Da Lothar in seinem Postulat betont, dass er hier auf ›die Regel‹ des Einsiedlers Serapion rekurriert, dessen Sehergabe den Freundeszirkel erfüllen solle (vgl. DKV, SB2: 69), ist an dieser Stelle nochmals der Blick zurück auf die Erzählung *Der Einsiedler Serapion* zu richten, um das *Serapiontische Prinzip* weiter zu verhandeln. Es fällt auf, dass Theodor im Nachgang die ›Regel des Einsiedlers Serapion‹ (ebd.: 70) abschwächt, da sie in der Praxis »eben nichts weiter« (ebd.) bedeute, »als daß sie überein gekommen [waren] sich durchaus niemals mit schlechtem Machwerk zu quälen« (ebd.).

Trotz dieser Abschwächung, die sich auch als Distanzierung Theodors vom »Wahnsinn« (ebd.: 37) des Einsiedlers lesen lässt, kann die Erzählung als programmatische Vorzeichnung des *Serapiontischen Prinzips* interpretiert werden: Eine besondere Passage, in der einige zentrale Aspekte der *Serapiontik* vorweggenommen werden, findet sich in der Szene, in der Cyprian ein zweites Mal Serapion in seiner Hütte im Wald aufsucht, um ihn mit einer emotionalen Ansprache die Irrationalität seiner Wahrnehmung zu vergegenwärtigen. Nachdem Cyprian mit diesem Vorhaben jedoch an der Argumentation Serapions scheitert, da dessen »methodischer Wahnsinn« (ebd.: 35) gestattet, dass er in ›seiner‹ Wirklichkeit kohärente Argumente vorbringen kann, die wiederum Cyprians Argumente, die von einer divergenten Wirklichkeitskonstruktion ausgehen, entkräften. Nach dieser Diskussion, als Cyprian sich bereits wieder entfernen möchte, breitet der Einsiedler seine subjektive ›Poetik‹ aus, die sich auch als Konzeptualisierung des später postulierten *Serapiontischen Prinzips* eignet.

Serapion schildert hier die Wahrnehmung ›seiner‹ Wirklichkeit: So steige er manchmal »auf die Spitze jenes Berges, von dem man bei heitrem Wetter ganz deutlich die Türme von Alexandrien erblickt« (ebd.: 33). Eine erste Parallele zu diesem ›objektiv‹ unmöglichen Postulat findet sich etwa in Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart*, in der auch der Blick »von einem süddeutschen

Klosterberg« (Kremer 2003: 104) möglich ist (vgl. Eichendorff 1841: 360). Der deterministische Unterschied zwischen den beiden Topografien besteht darin, dass Eichendorff die räumliche Konstitution als »kulissenhafte Kunstwelt« (Kremer 2003: 104) konstruiert, während bei Hoffmanns Konfiguration Serapions amimetische Wahrnehmungsmodus zu einer »fantastischen« Wirklichkeit führt.

Serapion führt weiter aus, dass die Imagination die zentrale menschliche Qualität sei:

Ist es nicht der Geist allein, der das was sich um uns her begibt in Raum und Zeit, zu erfassen vermag? Ja was hört was sieht, was fühlt in uns? – vielleicht die toten Maschinen, die wir Auge – Ohr – Hand etc. nennen und nicht der Geist? – Gestaltet sich nun etwa der Geist seine in Raum und Zeit bedingte Welt im Innern auf eigne Hand und überläßt jene Funktionen einem andern uns innewohnenden Prinzip? (DKV, SB2: 33–34)

Raum und Zeit werden also in Serapions Wirklichkeit von ihm selbst erschaffen, sind mithin vom Subjekt abhängig und daher relativ (vgl. dazu auch Novalis 1901b: 534). Serapion präzisiert diese Auffassung noch weiter, wenn er etwa von seiner (in den Maßstäben von Cyprian: imaginären) Begegnung mit Ariost erzählt:

Eben gestern sprach Ariost von den Gebilden seiner Fantasie und meinte, er habe im Innern Gestalten und Begebenheiten geschaffen, die niemals in Raum und Zeit existierten. Ich bestritt, daß dies möglich, und er mußte mir einräumen, daß es nur Mangel höherer Erkenntnis sei, wenn der Dichter alles, was er vermöge seiner besonderen Sehergabe vor sich in vollem Leben erschau, in den engen Raum seines Gehirns einschachteln wolle. (DKV, SB2: 34)

Mit dem »wahnsinnigen« »Genius« Serapions konturiert Hoffmann die Problematik zwischen einer vollständig amimetischen, von der prosaischen Alltagswelt losgelösten Vorstellungskraft, die mit ihrer bildlichen Medialität kollidiert. So spricht Serapion von »Gebilden« in seiner Fantasie und einer »besonderen Sehergabe«, die jedoch ausschließlich als introspektiver Blick nach Innen zu lesen ist, während die »Außenwelt« (Novalis 1901a: 5) lediglich durch die »toten Maschinen« der Augen wahrgenommen wird. Mit Serapion findet sich also eine Künstlerfigur in Hoffmanns Erzählungen, die tatsächlich eine »*creatio ex nihilo*« (Stalder 2021: 125) umsetzen kann – gleichwohl diese Fähig-

keit dem Wahnsinnigen vorbehalten bleibt. In dieser Fluchtlinie ist, wie Barnickel (2015b: 395) schreibt, Serapion als »Symbolfigur für ein anti-mimetisches, autonomes Literaturverständnis« zu lesen, »das auf der Produktionsseite die innere Schau der Einbildungskraft gegenüber der Darstellung äußerer Wirklichkeit privilegiert«. Dass er diese ›höchste Erkenntnis‹ besitzt, demonstriert Serapion im Anschluss, wenn er eine Novelle vorträgt,

wie sie nur der geistreichste, mit der feurigsten Phantasie begabte Dichter anlegen, durchführen kann. Alle Gestalten traten mit einer plastischen Ründung, mit einem glühenden Leben hervor, daß man fortgerissen, bestrickt von magischer Gewalt wie im Traum daran glauben mußte, daß Serapion alles selbst wirklich von seinem Berge erschaut. (DKV, SB2: 34)

In dieser Passage wird deutlich, dass Cyprian noch nicht den ›wunderbaren‹ »Maaßstabe« (Eberhard 1802: 93) Serapions vollkommen adaptiert hat: Cyprians Metrik ist noch von mimetischer Natur, folgt also dem Konzept der Gegenbegrifflichkeit, wenn er die Erzählung mit dem Prädikat ›wirklich erschaut‹ als formvollendet bewertet und so das Paradigma der ›tatsächlichen Wirklichkeit‹ als ästhetische Referenz verwendet (vgl. dazu auch Segebrecht 2008: 1249). Diese kurze Passage erweitert das *Serapiontische Prinzip* jedoch um den Maßstab der ›Plastizität‹: Eine Erzählung bedarf also mehrdimensionaler Elemente – was nicht nur metaphorisch, sondern auch raumästhetisch zu verstehen ist: So transformiert Serapion in Cyprians Urteil das zweidimensionale Bild im Imaginären zunächst durch die Einführung einer dritten Dimension zu einem Bildraum (wenn er etwa von einer ›plastischen Ründung‹ spricht), den er dann durch das ›glühende Leben‹ zu einem geradezu performativen Raum weiterentwickelt.



Fasst man die bisherigen Fragmente, die sich ausschließlich an der Passage von Lothars Monolog in der Rahmenhandlung und der identitäts- sowie namensstiftenden Erzählung orientiert, zusammen, so lassen sich zur *Serapiontik* folgende Aspekte ableiten: Hoffmanns poetisches Programm ist zunächst als Ästhetik der Vermittlung von Innen- und Außenwelt zu verstehen, denn eine bloße Wiedergabe von Erlebtem genügt dem poetischen Programm nicht,

die Aufgabe der erzählenden Person besteht in der ›Inkarnation‹¹²⁹ der memorierten Schattenfiguren mit Farbe und Lebendigkeit. Das suggestive Sehen wird um einen weiteren Modus erweitert: Neben der ›besonderen‹ Beobachtungsgabe, mit der die Erzähler:in die tatsächliche Wirklichkeit ›romantisier‹ und ›potenziert‹ findet sich das Sehen, das Hoffmann als ›Schauen‹ konzeptualisiert, insbesondere als suggestive Introspektive in das Imaginäre wieder, mit der die Erzähler:in die Schattenbilder der Erinnerung rezipiert. So lässt sich das *Serapiontische Prinzip* auch als mediale ›Abbildungsästhetik‹ der memorierten und abstrahierten Urbilder lesen. Nachdem aber die »Einbildungskraft [...] auf das Gedächtniß wirckt« (Novalis 1901b: 627), ist die *Serapiontik* gleichermaßen als Produktionsästhetik zu deuten, die jedoch an die Wahrnehmung gebunden bleibt. Da diese selbst evozierten inneren Bilder Qualitäten eines abstrahierten ›Kunstwerks‹ besitzen (vgl. dazu auch Blamberger 1991: 128)¹³⁰ sind die medialen Transformationen, die sich in der *Serapiontik* wiederfinden, integraler Teil der Prinzipis;¹³¹ – auch, um »das ›verständige‹ Alltagsbewußtsein und die verfestigten Wahrnehmungsklischees des Lesers/Hörers zu irritieren« (Kaiser 1988: 133). Die Übersetzungsbedingten auftretenden Verluste und Artefakte sind jedoch nicht als Störfaktoren zu lesen, sondern offenbaren immanentes poetisches Potential, indem sie die Morphologie des ›prosaischen‹ Substrats, d.h. die »Abblätterungen von der wirklichen Welt« (Jean Paul 1804: 31), poetisch transformieren. Im Kontext der Genieästhetik in seiner *Vorschule der Ästhetik* merkt etwa Jean Paul an, dass die Poesie die »Form« (ebd.: 68) des »äußern mechanischen Stoff[es]« (ebd.) der »Wirklichkeit« (ebd.) veredle, was Novalis durch eine »qualitative Potenzierung« (Novalis 1901a: 304) konzeptualisiert. Das *serapiontische* Erzählen verlangt daher nach einer ›kompetenten‹ Rezeption, die durch die mediale Transformation geschaffenen Unbe-

129 Vgl. zur Form und Inkarnation (incarnatio = ›Fleischwerdung‹) auch eine Passage aus *Die Elixire des Teufels*, in der Hoffmann die besondere Arbeitsweise des Malers Franceskos folgendermaßen schildert: »Keiner als er vermochte, die buhlerische Üppigkeit der weiblichen Gestalten so wahrhaft darzustellen, indem er von lebenden Modellen die Karnation, von den alten Marmorbildern aber Form und Bildung entnahm« (DKV, ELIXIERE: 279).

130 Vgl. dazu einmal mehr sowohl das »Miniaturgemälde einer Vorstellung«, wie es Reil (1803: 55) ausbuchstabiert und Serapions Postulat, »daß es nur Mangel höherer Erkenntnis sei, wenn der Dichter alles, was er vermöge seiner besonderen Sehergabe vor sich in vollem Leben erschauet, in den engen Raum seines Gehirns einschachteln wolle« (DKV, SB2: 34).

131 Dieser Aspekt wird in Kapitel V aufgegriffen und als Indiz für das Virtuelle in Hoffmanns Poetik fruchtbar gemacht. Vgl. dazu insbesondere Abb. 6 auf Seite 366.

stimmtheitsstellen nicht als Defizit, sondern vielmehr als Affordanz auffasst. Diese Rezeption ist doppelbödig ausgelegt: So ist einerseits der vergegenwärtigende Blick nach Innen auf die memorierten ›Schattenbilder‹ ein rezeptions-ästhetisches Moment, andererseits ist eine ›kompetente‹ Rezeption auch bei den Adressat:innen als ›erweiterte Autor:innen‹ (vgl. ebd.: 34) einer *serapiontischen* Erzählung notwendig, um die »bezeichneten Objecte selbst in sich her-vorzubringen.« (Novalis 1901b: 647)

Etwas divergent zu den bisherigen Interpretationen, die das *Serapiontische Prinzip* hauptsächlich in der Rahmenhandlung des ersten Bandes der *Serapions-Brüder* zwischen *Rat Krespel* und *Die Fermate* im Monolog Lothars verorten (vgl. DKV, SB2: 69), sieht Kaiser die *Serapiontik* in einer Passage des dritten Bandes artikuliert: Im Anschluss an *Die Brautwahl* findet sich eine Ausführung Lothars, der seine ›wunderliche‹ (vgl. DKV, SB1: 719) Erzählung vor der Kritik Ottmars verteidigt. Kaiser (1988: 133) bezieht sich hier auf die Aussage Lothars, er sei seinem »Hange, das Märchenhafte in die Gegenwart, in das wirkliche Leben zu versetzen, wiederum treulich gefolgt« (DKV, SB1: 720).

Der Fokus liegt hier also zunächst auf der Fragestellung, ob das Potential des serapiontischen Erzählens »allein [in] der subjektiven Imaginationskraft des Künstlers« (Kaiser 1988: 133) verortet ist, oder ob man »ein objektives Substrat annimmt, dem der Künstler kraft seiner Imagination zum Ausdruck verhilft« (ebd.: 134). In den *Serapions-Brüdern* sind grundsätzlich beide Fluchtrichtungen denkbar – so buchstabiert Hoffmann etwa in *Der Einsiedler Serapion* eine Künstlerfigur aus, deren Einbildungskraft ausschließlich amimetisch (›creatio ex nihilo‹) funktioniert, während die Serapionsbrüder in ihren Erzählungen auf die ›phantastische Verkehrung‹ des Alltäglichen (vgl. Kremer 2003: 101) rekurren. Wie bereits weiter oben ausgeführt, wurde die Frage nach der Rolle der ›prosaischen‹ Wirklichkeit in der *Serapiontik* bisher nicht zufriedenstellend beantwortet und äußert sich mithin in einer nicht aufzulösenden Kontroverse innerhalb einzelner Hoffmann-Lesarten. Stellvertretend kann an hier etwa die Auseinandersetzung zwischen der Deutung des *Serapiontischen Prinzips* nach Segebrecht (2008: 1247) (*Serapiontik* als Auseinandersetzung mit dem Bild der erlebten Wirklichkeit) und der Interpretation Peter von Matts (*Serapiontik* als vollständige Autonomie der Imagination) angesprochen (vgl. Blamberger 1991: 98; Kaiser 1988: 204; Matt 1971: 18) werden. Mithin scheint eine Lesart der *Serapiontik* am zielführendsten, die die Ambivalenz zwischen der Idealisierung von Serapions amimetischer Kunstkonzeption (vgl. Barnickel 2015b: 396) und dessen fehlende »Erkenntnis der Duplizität« (DKV, SB2: 68) von Alltäglichem und Wunderbarem als jene Irritation der »verfestigten

Wahrnehmungsklischees des Lesers/Hörers« deutet, die Kaiser (1988: 133) als zentrales wirkästhetisches Ziel von Hoffmanns Poetik bestimmt.

Die Interpretation Kaisers, der, wie bereits aufgezeigt, die Hauptquelle des *Serapiontischen Prinzips* divergent zur dominierenden Forschungsmeinung in einer Textstelle des dritten Bandes der *Serapions-Brüder* verortet, eröffnet jedoch die Möglichkeit, einen weiteren Aspekt der *Serapiontik* einzuführen, auf den Kaiser in der – recht kurz gehaltenen – Passage zum *Serapiontischen Prinzip* seiner Monografie nicht eingeht: Kurz bevor Lothar das oben wiedergegebene Zitat zum Märchenhaften, das in die Gegenwart versetzt wurde, ausspricht, verteidigt er sich auf eine andere Kritik Ottmars. Dieser wirft ihm vor, dass seine Erzählung als »willkürlich zusammengefügt[es] Mosaik« (DKV, SB1: 719) aufzufassen sei, welches »das Auge verwirrt, so daß es keine bestimmte Figur zu erfassen vermag« (ebd.). In seiner Antwort auf diese Kritik entgegnet Lothar, Ottmar möge »wenigstens nachgiebig genug [sein], dem Dinge, das du wunderlich toll nennst, eine kaleidoskopische Natur einzuräumen, nach welcher die heterogensten Stoffe willkürlich durcheinander geschüttelt, doch zuletzt artige Figuren bilden.« (Ebd.: 720)¹³² Das *Serapiontische Prinzip* kann also auch die ›Klammer‹ bilden, die der zunächst arbiträr respektive entropisch scheinende Wirklichkeit durch das besondere ›Schauen‹¹³³ eine eigenständige und – trotz der Heterogenität von Alltags- und ›Geisterwelt‹ – konsistente Ästhetik verleiht. Diese Rekombination ist nur dann möglich, wenn die einzelnen mimetischen (!) Bestandteile des ›Mosaiks‹ (vgl. ebd.: 719) als *Zeichen*

132 Einmal mehr lässt sich an dieser Stelle darauf hinweisen, dass zwischen der ›Callo's Manier‹ und dem *Serapiontischen Prinzip* bedeutende Berührungspunkte bestehen: In seiner Hommage an Jaques Callot schildert Hoffmann etwa ein durchaus vergleichbares Rezeptionsmuster, das aus den »überreichen aus den heterogensten Elementen geschaffenen Kompositionen« (DKV, JC: 17) lebendige (!) Figuren imaginiert. Dass bisweilen auch die Figur Lothars als »literarisches Alter ego« (Kremer 2003: 177) Hoffmanns gedeutet wird, betont die Verwandtschaft zwischen der ›Manier Callot's‹, die der historische Hoffmann in *Jaques Callot* ausbreitet und der *Serapiontik*, die hier stellvertretend durch eine literarische Figur artikuliert wird. Einschränkend ist allerdings hinzuzufügen, dass sich die Behauptung, dass sich in den einzelnen Serapionsbrüdern die historischen Personen aus Hoffmanns Freundeskreis wiederfinden lassen, auf Hitzig zurückführen lässt und eher als ungesicherte Spekulation zu lesen ist (vgl. Segebrecht 2008: 1243–1244). Sie überzeugt allenfalls insofern, als dass »alle namentlich genannten Serapionsbrüder – wie immer bei Hoffmanns Figuren – Projektionen des Dichters selbst [sind], wobei allerdings die Freunde persönliche Züge beigezeichnet haben.« (Kleßmann 1995: 429)

133 Vgl. dazu einmal mehr den im vorhergehenden Kapitel ausgeführten ›antipodischen Wahrnehmungsmodus‹ und die suggestive Kontemplation der Pareidolie, wie sie sich in Leonardo da Vincis Inspirationstechnik findet.

gedeutet werden, deren individueller semantischer Wert auf ihre Gestalt, beziehungsweise ihre »Form« (Jean Paul 1804: 68) reduziert wurde, während die Bedeutung nur durch die Interpretation des gesamten Arrangements entsteht. Diese Verwandtschaft der *Serapiontik* mit der Schrift zeigt sich an mehreren Stellen in den *Serapions-Brüdern*. So setzt etwa Kremer (1993: 82) die »plastische Ründung« (DKV, SB2: 34), mit der Cyprian die Ästhetik der Darstellung von Serapions Erzählung charakterisiert, in eine Fluchtlinie mit dem Motiv des Schreibens als poetische Praxis, die Hoffmann mit vergleichbarer Metaphorik in *Der goldene Topf* ausbuchstabiert (vgl. DKV, GT: 273; vgl. dazu insbesondere Kittler 1995: 135–136). Auch die Medialität und Ästhetik der abstrahierten »Schattenbilder«, die Hoffmann zu Beginn der *Serapions-Brüder* aufruft, um die symbolhafte Repräsentation der mimetischen Wirklichkeit im Imaginären zu konzeptualisieren, erinnert an jene Schrift, die Jean Paul in seiner *Vorschule der Ästhetik* ausführt: So ist Jean Pauls Gleichnis der »Phantasie [als] das Hieroglyphen-Alphabet [der Natur], wovon sie mit wenigen Bildern angesprochen wird« (Jean Paul 1804: 32) in einer Fluchtlinie mit einer Metapher zu lesen, die Sigmund Freud bemüht, um die Funktion des subjektiven Gedächtnisses zu konzeptualisieren. Analog zu Hoffmann, der in den *Serapions-Brüdern* die Schattenbilder als in die Erinnerung *eingeschriebene Symbole* deutet, schreibt auch Freud (1925: 2–4) in seiner *Notiz über den Wunderblock*, dass das »Wahrnehmungssystem« die abstrahierten Erfahrungen in die Erinnerung »einritz« respektive »einschreibt«. Nachdem so das Gedächtnis als Einschreibemedium – mithin als »Wunderblock« – zu deuten ist, der mittels des besonderen Wahrnehmungsmodus *beschrieben* wird, bietet sich nachfolgend eine Verhandlung der Schrift und Schriftlichkeit im Kontext des Imaginären an.

6.3 Zur Schrift als Medium imaginärer Wirklichkeiten

Wie Freuds Gleichnis des »Wunderblocks« einmal mehr verdeutlicht, ist sowohl der Einschreibeprozess der Erinnerungen in das Gedächtnis als auch die »wunderbare« Rezeption derselben, gleichermaßen im »inneren romantischen Geisterreiche« (DKV, JC: 18) eines individuellen Subjektes zu verorten, was

die romantische Leser:in nicht nur zu einer ›erweiterten Autor:in‹, sondern insbesondere auch zu einer ›Schreiber:in‹ erweitert.

Im Zusammenhang mit dem romantischen Imaginationskonzept zeigte sich bereits, wie ausführlich die Funktion des Lesers und die Relation Autor-Leser in den Texten behandelt werden. Kaum eine romantische Erzählung verzichtet darauf, Schrift oder Schreiben, das Requisit des Buches oder zumindest den Akt der Imagination zum Thema zu machen. (Kremer 2003: 106)

Wie bereits in der Differenzierung der Imagination vom Imaginären (vgl. Kapitel 5.2) herausgearbeitet, ist die Imagination gleichsam als ›Symbolisierung‹ des Imaginären zu lesen – der Einbildungskraft kommt daher die Aufgabe zu, nicht nur ein mediales Bezugssystem, sondern insbesondere auch eine Formattierung für die imaginären Inhalte zu finden (vgl. dazu einmal mehr Jean Paul 1804: 67–68). Mit den Worten Kremers, der betont, dass sich die Poesie der Romantik zur »Konstruktion imaginärer Welten« anbiete, »indem sie Schrift als ›immaterielle Materialität‹« (Kremer 2003: 70) behandle, prädestiniert sich daher die Praxis des Schreibens als Kulturtechnik, sowie die Schrift als determinierendes Format für die Verhandlung der Medialität des Imaginären.¹³⁴

Zur Auseinandersetzung mit diesem Befund bietet sich Hoffmanns Märchen *Der goldene Topf* an, in dem beide Aspekte ein bestimmendes Motiv darstellen. So ermahnt etwa der Archivarius Lindhorst seinen Schreibschüler Anselmus zur größten Vorsicht, weil ihn bereits ein Schreibfehler ins Unglück stürzen würde (vgl. DKV, GT: 286).

Warum ein falscher Strich oder ein einziger Tintenklecks schon das Unglück bedeutet, warum Hoffmanns Schreiber sich diplomatisch genau an die Vor-Schrift der hermetischen Texte halten muß, erhält seine Plausibilität erst vor dem Hintergrund der kabbalistischen Einschätzung der wel-

134 Vgl. dazu einmal mehr das in Kapitel 1.1 verhandelte Postulat Kants, dass die »Dichtkunst (die fast gänzlich dem Genie ihren Ursprung verdankt, und am wenigsten durch Vorschrift, oder durch Beyspiele geleitet seyn will)« (Kant 1797: 328), die »Einbildungskraft in Freyheit« (ebd.) setze und sich so für die Darstellung ästhetischer Ideen auszeichne.

terzeugenden und, im Falle einer fehlerhaften Abschrift, weltvernichtenden Energie der Schrift. (Kremer 2003: 71)

Kremer beschäftigt sich hier mit einer Szene, in der der Student Anselmus die Aufgabe erhält, wertvolle Dokumente des Archivarius Lindhorst kalligrafisch zu kopieren. Diese Schreibübung steht – so eine populäre Deutung – stellvertretend für die Genese eines Autors, der zunächst die Produkte seiner »erhitzten überspannten Einbildungskraft« (DKV, GT: 255) Herr werden muss, bevor er »dem System in strahlenden Dichtertum beitreten kann« (Kittler 1995: 106). Die bestimmende Lesart des *goldene Topfes* ist es daher, den Text als »Entwicklungsroman in Märchenform« (Steinecke/Allroggen 2006b: 777) zu interpretieren, der die Metamorphose des Protagonisten Anselmus »vom Schreiber zum Schriftsteller« (Wirth 2012a: 114) nachzeichnet. Wie Kittler dargelegt hat, ist die Schrift in diesem Prozess als zentrales Moment zu lesen – so müsse Anselmus »erst einmal durch eine Schreibschule gehen, die seine bisherige Handschrift am Ideal normiert« (Kittler 1995: 106), bevor er seine Transformation zum Autor vollziehen kann.

Als übergreifende Metapher für dieses »richtige« Schreiben finden sich im Text zwei goldgrünen Schlangen, die Anselmus in seiner Imagination als Tierwesen erschafft (vgl. DKV, GT: 234–235) und die sein Mentor Lindhorst als seine Töchter vorstellt (vgl. ebd.: 255). Diese Schlangen – und aus Anselmus Perspektive insbesondere die Schlange »Serpentina«, in die er sich verliebt – sind, wie Kittler (1995: 135–136) nachweist, stellvertretend für eine formvollendete kalligrafische Handschrift zu lesen. Kittlers »Normierung« (vgl. ebd.: 106) bzw. auch Kremers »Vor-Schrift« (vgl. Kremer 2003: 71) sind daher an spezifische Medien gebundene Kulturtechniken, die der Problematik der Unartikulierbarkeit des Imaginären durch eine »Formatierung« der Symbolisierung begegnen – und so Kants Postulat realisieren, der annimmt, dass die »Dichtkunst [...] die Einbildungskraft in Freyheit« (Kant 1797: 328) setze, sie jedoch ihre Bedeutungspluralität »innerhalb der Schranken eines gegebenen Begriffs« (ebd.) entfalte. Nachdem der »Prozessor« dieser medialen Transformation im Autor:innensubjekt selbst angelegt ist, ist diese »Symbolisierung des Imaginären« (Caduff 2003: 153) im romantischen Verständnis keine deterministische, isomorphe Translation *eines* Begriffes in *ein* Symbol, sondern, wie etwa Kremer (2003: 107) hinweist, als ästhetischer Prozess zu lesen, der nicht auf eine

singuläre Erschließung angelegt ist, sondern – im Sinne einer ›romantischen Hermeneutik‹ – eine plurale und dezidiert subjektive Entfaltung avisiert.¹³⁵

Die Rolle des Lindhorst, der im Text »Archivarius« (DKV, GT: 242) genannt wird, stehe, so Kittler (1995: 107), stellvertretend für einen Typus des Lehrenden, der mit der europäischen (Lehr-)Tradition bricht, indem er keine eigenen Arbeiten als Vorlage verwendet.¹³⁶

Als »Regisseur der ganzen Schreibszene« (ebd.: 110) fungiert der Archivarius als »Orchestrator« des »Programms«, das Anselmus abarbeitet. Dass in den Schreibübungen ein algorithmisches Programm vollzogen wird, lässt sich mit dem stoischen Können des Studenten belegen: Während Anselmus' eigene Arbeitsproben von Lindhorst abfällig beurteilt werden (vgl. DKV, GT: 272–273), ist seine Arbeit beim »Abschreiben oder vielmehr Nachmalen« (ebd.: 285) der Manuskripte makellos. Ursächlich dafür ist einerseits die chemische Nachhilfe (vgl. Wirth 2012a: 118), die der »gute alte Rheinwein« (DKV, GT: 274) im Studenten auslöst, andererseits auch die Fremdsteuerung seiner Tätigkeit durch die Schlange Serpentina:

War ihm vor dem Essen das Kopieren der arabischen Zeichen geglückt, so ging die Arbeit jetzt noch viel besser von Statten, ja er konnte selbst die Schnelle und Leichtigkeit nicht begreifen, womit er die krausen Züge der fremden Schrift nachzumalen vermochte. – Aber es war, als flüstere aus dem innersten Gemüte eine Stimme in vernehmlichen Worten [...]. Und so wie er voll innern Entzückens die Töne vernahm, wurden ihm immer verständlicher die unbekannten Zeichen – er durfte kaum mehr hineinblicken in das Original – ja es war, als stünden schon wie in blasser Schrift die Zeichen auf dem Pergament, und er dürfe sie nur mit geübter Hand schwarz überziehen. (Ebd.: 274)

Es verwundert etwas, dass Kittler hier nicht auf die »medientechnischen Algorithmen« (Kittler 1999: 106) verweist, die er in seinem Aufsatz *Eine Mathematik der Endlichkeit* in Hoffmanns *Nachtstück Die Jesuiterkirche in G.* identifiziert (siehe dazu das Kapitel 9): Analog zum Maler Berthold, dessen Arbeit im *Nachtstück* zu einem »Programm« transformiert und der Protagonist selbst

135 Vgl. dazu auch die von Kremer (2003: 198) markierte ›Elastizität‹ der Zuordnung von Zeichen und Referens in der romantischen Poetik.

136 Kittler deutet diesen neuen Typus noch wesentlich weiter, wenn er, unter Rückbezug auf das Zitat »Von Weibern muss man reden, von Männern schreiben lernen.« (Hippel 1792: 270) aus Hippels Monografie *Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber* konstatiert, dass hier eine geradezu ›weibliche‹ Pädagogik in Lindhorst auszumachen sei.

– in Kittlers Terminologie – zu einem »Roboter« (ebd.) verwandelt wird, ist in *Der goldene Topf* ein ähnliches Phänomen zu beobachten: Hier führt Anselmus in seinen Schreibarbeiten ebenfalls ohne Selbstbestimmung ein algorithmisches Programm¹³⁷ aus, das hier auch einen Namen erhält: Serpentina. In dieser Schlange, die zwischen Allegorie und Gegenständlichkeit oszilliert, ist nicht nur das Konzept der »Schrift« bzw. »des Schreibens« eingefasst, sondern insbesondere die Antithese zu Anselmus' »englische[r] Kursivschrift« (DKV, GT: 268), die zu damaliger Zeit als »Pädagogenstandard« (Kittler 1995: 102) gelten konnte (vgl. dazu auch: Steinecke/Allroggen 2006b: 785). Wie Kittler (1995: 106) schreibt, muss Anselmus' Handschrift zunächst »am Ideal normiert« werden – eine *Formatierung*, die Lindhorst zunächst mit einem arabischen Original (vgl. DKV, GT: 273) vornimmt, mithin einem Schriftsystem, das zwar ästhetisch den Duktus einer Handschrift besitzt, jedoch einen hohen Formalisierungsgrad aufweist (vgl. Haarmann 1991: 321).¹³⁸

Um den herausragenden Stellenwert der »normierten« Zeichen in der Romantik hervorzuheben, kann im Folgenden einmal mehr die zugespitzte¹³⁹ Passage von Foucaults *Nachwort zu Flaubert – Die Versuchung des heiligen Antonius* herangeführt werden:

Das 19. Jahrhundert hat einen Raum der Imagination entdeckt, dessen Stärke die vorherigen Zeitalter noch nicht einmal geahnt haben dürften. Dieser neue Ort der Phantasmen ist nicht mehr die Nacht, der Schlaf der Vernunft, die offene ungewisse Leere angesichts der Begierde: Er ist im Gegenteil das Wachen, die unermüdliche Aufmerksamkeit, der gelehrte Eifer, die Aufmerksamkeit, die auf der Lauer liegt. Das Chimärische entsteht fortan aus der schwarz-weißen Oberfläche gedruckter Zeichen, aus dem geschlossenen und verstaubten Band, aus dem vergessene Wörter aufsteigen, sobald man ihn aufschlägt; es entfaltet sich sorgfältig in der lärmgedämpften Bibliothek mit ihren Büchersäulen, ihren aufgereihten Titeln und Regalen, die sie von allen Seiten einschließen, auf der ande-

137 Gemeint ist hier tatsächlich ein »Programm« im Sinne von »Code«, der auf einem Prozessor ausgeführt wird.

138 Die arabische Schrift ist laut Haarmann (1991: 320–321) durch die wiederholte Verwendung von Ligaturen geprägt, die »Zeichen [werden] nicht in einer Einzelform verwendet [...], sondern jeder Buchstabe in Abhängigkeit von seiner Umgebung [...] geschrieben«. Diese Rückbezüglichkeit erinnert dabei an rekursive Paradigmen, wie sie auch in der algorithmischen Programmierung auftreten.

139 Zu kritisieren ist, dass diese Behauptung sicherlich in Frage gestellt werden kann – so ist vielmehr davon auszugehen, dass auch im Barock die Imagination als wichtige Komponente der Kognition anerkannt war (vgl. Schmidt 2006: 357).

ren Seite jedoch auf unmögliche Welten hin öffnen. Das Imaginäre haust zwischen Buch und Lampe. (Foucault 2008: 121–122)

Foucault beschreibt hier das Leser:innensubjekt als ›Prozessor‹, das das »Phantastische nicht mehr in seinem Herzen« (ebd.: 122) trage, sondern aus einer Aggregation von Wissen – man könnte hier auch von ›Daten‹ sprechen – selbst aktualisiert. Anselmus ist in Hoffmanns Text jedoch nicht verständiger, mit-hin ›kompetenter‹ *Leser*, sondern stoischer *Schreiber* – ihm obliegt es daher, diese Daten fehlerfrei bereit zu stellen, gleichwohl er den semantischen Gehalt der »besonderen Zeichen« (DKV, GT: 285) nicht versteht.

Erst durch einen ›Fehler‹ im medientechnischen Programm bekommt ›Datenverarbeiter‹ Anselmus Zutritt zum metaphorischen Zauberreich und kann sich mit Serpentina im »geheimnisvollen wunderbaren Reiche« (ebd.: 315) der Poesie niederlassen. Die Potentialität dieses ›Fehlers‹ ist zunächst in der Ermahnung Lindhorsts an Anselmus zu suchen, der ihn in der achten ›Vigilie‹ des Texts darauf aufmerksam macht, dass der Umgang mit den zu kopierenden Originalen mit größter Vorsicht zu erfolgen sei: »ein falscher Strich, oder was der Himmel verhüten möge, ein Tintenfleck auf das Original gespritzt stürzt Sie [= Anselmus] ins Unglück.« (Ebd.: 286) Bezeichnenderweise sind es wieder chemische Prozesse – in Form der Nachwirkungen eines feucht-fröhlichen Abends bei Anselmus' Freund Paulmann (vgl. ebd.: 297–300), die den Protagonisten in eine derartig prosaische Stimmung versetzen, dass er in der neunten ›Vigilie‹ die Magie in Lindhorsts Haus nicht mehr wahrnehmen kann (vgl. ebd.: 300–301) und auf dem zu kopierenden Original nur »sonderbare krause Züge und Schnörkel durcheinander« (ebd.: 301) erkennen kann. In diesem Zustand macht der ›Prozessor‹ Anselmus einen folgenreichen Fehler, da er ohne Serpentinats Unterstützung seine Arbeit aufnimmt:

Ja bei dem Überblick des Ganzen schien das Pergament nur ein bunt geaderter Marmor oder ein mit Moosen durchsprenkelter Stein. – Er wollte dem unerachtet das Mögliche versuchen und tunkte getrost die Feder ein, aber die Tinte wollte durchaus nicht fließen, er spritzte die Feder ungeduldig aus und – o Himmel! ein großer Klecks fiel auf das ausgebreitete Original. Zischend und brausend fuhr ein blauer Blitz aus dem Fleck und schlängelte sich krachend durch das Zimmer bis zur Decke herauf. [...] Aber indem Anselmus Glieder enger und enger sich zusammenziehend erstarrten, vergingen ihm die Gedanken. Als er wieder zu sich kam, konnte er sich nicht regen und bewegen, er war wie von einem glänzenden Schein umgeben, an dem er sich, wollte er nur die Hand erheben oder sonst sich rühren, stieß. – Ach! er saß in einer wohlverstopften Krystall-

flasche auf einem Repositorium im Bibliothekszimmer des Archivarius
Lindhorst. (Ebd.: 301–302)

Aus medientheoretischer Perspektive lässt sich mit dem ›Fleck‹/›Klecks‹, den Anselmus auf dem Pergament hinterlässt, von einem *Glitch* sprechen, der ihn nicht nur aus seinem ›Flow‹ wirft – und dadurch das fremdbestimmte algorithmische Programm unterbricht – sondern durch seine Unmittelbarkeit ein besonderes ästhetisches Potential verspricht. Glitches sind im Sinne eines ästhetischen Moments als plötzliche ›Störung‹ eines technischen Systems zu definieren, die ein Objekt aus seiner hergebrachten Form und Diskurs herauslöst und die in einer Fluchtlinie mit Virilios ›eigentlichen Unfall‹ zu lesen sind (vgl. Menkman 2011: 339–344; vgl. dazu auch: Virilio 2009: 87). Nach dieser Definition des ›ästhetischen Glitches‹ lässt sich, wenn Anselmus als medialer Prozessor gelesen wird, der Fleck auf dem Pergament als Fehlfunktion deuten, die jedoch das ›Objekt‹ (gemeint ist hier Anselmus) zu einer neuen Seinsweise transformiert. Die Betonung auf die ästhetische Charakteristik des Glitches ist hier als Wirkästhetik zu lesen – gleichwohl präsentieren sich die ›technischen‹ Aspekte des Glitches – auch im Kontext von Anselmus' Malheur – durchaus fruchtbar. Virilio führt in seinem Text aus, der ›eigentliche Unfall‹ sei gewissermaßen in das ›Objekt‹ einbeschrieben, werde demnach bereits bei der Herstellung ›vorprogrammiert‹ (vgl. Virilio 2015: 87–88). Auch die dediziert ingenieurwissenschaftlicher Perspektive, die den Glitch als Fehlfunktion einer logischen Schaltung durch externe Beeinflussung (vgl. dazu etwa Garg et al. 2006: 773) definiert, lässt sich in den Kontext des *goldenen Topfes* setzen. Wenn Lindhorst, wie etwa Kittler (1995: 106) schreibt, als ›Pädagoge‹ gelesen wird, dann ist davon auszugehen, dass der ›Unfall‹ in Form des Tintenklecks eine ›vorprogrammierte‹, bewusste Kalkulation des Archivarius war, dessen Warnung (vgl. DKV, GT: 286) als selbsterfüllende Prophezeiung für den ›algorithmischen Datenverarbeiter‹ Anselmus angelegt war.

Unter Vorgriff auf die Abschnitte IV und V ist an dieser Stelle einmal mehr die Relevanz von Leibniz' *Monadologie* für die Verhandlung des Virtuellen heranzuführen; so schreibt Leibniz: »Alle jemals stattfindenden Veränderungen sind längst von Anbeginn her in jeder Monade oder vielmehr in dem ihr von Gott eingepflanzten Veränderungsgesetze virtuell vorhanden, und laufen wie aufgezogene Uhrfedern nacheinander ab.« (Leibniz 1847: 50) Vor dem Hintergrund des *Glitches* ist nun zu argumentieren, dass Hoffmann in den schwarz-weißen Buchstaben eines Buchs respektive in den ›Wunderblock‹ der Erinnerung eingeschriebenen ›Schattenbilder‹ ebenfalls Verände-

runnungsgesetze im Sinne von *Glitches* ›einpflanzt‹/›einprogrammiert‹, um – analog zu Anselmus – seine Leser:innen in Autor:innen zu transformieren. Diese Transformation findet genau dann statt, wenn die Leser:innen den Text nicht mehr ›kopieren‹, also wörtlich/isomorph *rezipieren*, sondern vielmehr mit der »Einbildungskraft in Freyheit« (Kant 1797: 328) *interpretieren* und so mit ihrer eigenen *Eigensinnigkeit überschreiben*. Dieser Befund ist auch für das Virtuelle hochgradig relevant: Im *goldenen Topf* entfaltet sich der Zugang zum poetischen Zauberreich, weil Anselmus mit dem ›Klecks‹ den Urtext obfuskiert, was eine deutliche Analogie zum ›Technisch-Virtuellen‹ aufweist. In digitalen Wirklichkeiten, wie etwa Computerspielen oder der virtuellen Realität, lassen sich Glitches ausnutzen, um Bereiche zu betreten, die von ›programmatischen Zwischenräumen‹ bis hin zu Räumen, die zwar grundsätzlich von den Autor:innen angelegt wurden, jedoch nicht für die Nutzung durch die Rezipient:innen bestimmt sind, reichen. Durch den Zugang in diese Areale verschaffen sich Nutzer:innen bisweilen Möglichkeiten, um eine Anwendung vollkommen neu zu erfahren. Dieses Ausnutzen eines Glitches ist wiederum ein Kennzeichen hoher ›gaming literacy‹ (vgl. Cook/Duncan 2015: 186), daher lässt sich dessen Gebrauch als Indikator für die Meisterschaft einer Anwender:in lesen, was einmal mehr in einer Fluchtlinie mit der Entwicklung Anselmus vom Studenten zum Dichter respektive analog zur Herausbildung einer ›erweiterten Autor:in‹ aus der ›kompetenten Leser:in‹ zu deuten ist.



Auch wenn die Bedeutung der Schrift auf die Imagination nicht zu unterschätzen ist, ist dennoch darauf hinzuweisen, dass diese ›Normierung‹ nur ein erster Schritt in die Richtung eines *formvollendeten* Poeten darstellt. Im *goldenen Topf* werden die nachfolgenden Entwicklungsschritte zwar nur implizit näher dargelegt, jedoch lässt sich in dieser Fluchtlinie mit der Genese des Malers Berthold in *Die Jesuiterkirche in G.* eine andere Künstlerbiografie aus Hoffmanns Œuvre anführen: Auf seiner Italienreise trifft der Protagonist des *Nachtstücks* nach seinen anfänglichen Erfolgen als Landschaftsmaler auf

den ›alten Maltheser‹,¹⁴⁰ der seine Arbeiten dahingehend kritisiert, dass sie nur unverständige Kopien darstellten:

Kann denn das bloße genaue Abschreiben der Natur jemals dahin führen? – Wie ärmlich, wie steif und gezwungen sieht die nachgemalte Handschrift in einer fremden Sprache aus, die der Abschreiber nicht verstand und daher den Sinn der Züge, die er mühsam abschnörkelte, nicht zu deuten wußte. So sind die Landschaften deines Meisters korrekte Abschriften eines in ihm fremder Sprache geschriebenen Originals. (DKV, DJG: 129–130)

Aus dieser Passage wird deutlich, dass die »Praktik nicht [...] die Kunst selbst« (ebd.: 130) darstellt, das ›korrekte‹ Schreiben demnach nur als erster Schritt zur Genese einer wahren Künstlerpersönlichkeit anzusehen ist. Es ist anzumerken, dass der ›Maltheser‹ neben dem ›richtigen Schreiben‹ auch das ›richtige Sehen‹ in seiner kurzen Unterrichtung postuliert. Dieses ›Sehen‹ umfasst nicht nur der Blick in die Landschaft (vgl. ebd.: 129), sondern insbesondere eine reflektierte Introspektive auf die Bilder, die aus der eigenen Imagina-

140 Dass Hoffmann hier ausgerechnet einen ›Maltheser‹ auftreten lässt, der »auf Maltha von griechischen Eltern geboren« (DKV, DJG: 128) wurde, wird in den einschlägigen Stellenkommentaren (RECLAM und DEUTSCHER KLASSIKER VERLAG) nicht näher erläutert. Im Zusammenhang mit der Art und Weise wie der ›Maltheser‹ die Arbeiten Bertrams kommentiert, indem er nicht mit dem Instrumentarium der Kunstkritik, sondern mit Analogien der Kalligrafie arbeitet (vgl. ebd.: 129–130), lässt sich auch eine Parallele mit dem biografischen Hintergrund des ›Malthesers‹ aufzeigen. Bereits zu Hoffmanns Zeiten wurde auf der Insel Malta zwar Arabisch gesprochen, jedoch unter Verwendung eines lateinischen Alphabets, um die spezifische Weltanschauung der Insel als christliches Bollwerk gegen die Muslime auch im Medium der Schrift zu fixieren (vgl. Haarmann 1991: 116–118). Diese einmalige Kombination von orientalischer Sprache und abendländischen Schriftsystem wird darüber hinaus von Hoffmann erweitert, indem ein weiteres Zeichensystem – das Griechische – in die Biografie des ›Malthesers‹ integriert wird. In Gestalt dieses Charakters lässt sich daher nicht nur der romantische Universalitätsanspruch (siehe Kapitel 3.2) nachvollziehen, sondern auch die Zusammenführung verschiedener, mitunter auch heterogener, Denk- und Zeichenmuster in ein holistisches System (vgl. dazu etwa die Metapher des Mosaiks, die Hoffmann in den *Serapions-Brüdern* aufruft). Dass ›prosaischere‹ Gemüter wie etwa Bertholds deutscher Mentor in Rom (in Gestalt des Landschaftsmalers Philipp Hackert) mit dieser Persönlichkeit nicht umgehen können, zeigt sich etwa in dessen Kommentar: »alles was er [= der ›Maltheser‹] macht, hat ein fantastisches Ansehen, welches wohl daher rührt, weil er über jede Darstellung durch die Kunst ganz tolle absurde Meinungen und sich ein künstlerisches System gebaut hat, das den Teufel nichts taugt.« (DKV, DJG: 128)

tion entstehen (vgl. ebd.: 130), nimmt mithin also Elemente des *Serapiontischen Prinzips* vorweg.

Matt (1971: 3) geht soweit, als dass er provokativ die Frage stellt, ob die Äußerungen des ›Malthesers‹ »mehr als geläufige Formeln darstellen« würden. In dieser Fluchtlinie, die davon ausgeht, dass bei der Kunstproduktion »alles Äußere belanglos« (ebd.: 4) sei und das Erlernen der ›richtigen Schrift‹ nur deswegen nötig sei, »weil unversehens naturähnliche Bilder im Künstler auftauchen können, die er festzuhalten fähig sein muss« (ebd.), lässt sich auch die nachfolgende These einreihen, in der davon auszugehen ist, dass das Überkommen der Schrift nur ein erster Schritt hin zu Hoffmanns Ideal eines Kunstwerks, das »nur noch im Kopfe stattfindet« (Kesting 1990: 169), darstellt. Dieses Kunstwerk ist demzufolge immateriell und gewissermaßen ›medienlos‹ – wenn der Begriff des Mediums als technisches Artefakt gedeutet wird. Eine Figur, die sich stellvertretend für diese »immediacy« (Bolter/Grusin 2002: 21) prädestiniert, die die Unmittelbarkeit des Texts um die Komponente der Immaterialität steigert, ist etwa Kreisler, der seine Aufzeichnungen verbrennt¹⁴¹ oder Ritter Gluck, der seine Partituren ausschließlich aus dem Stegreif intoniert,¹⁴² mithin also Charaktere, die sich durchaus als Personifikation

141 Das Motiv des Feuers lässt sich in den *Kreisleriana Nro. 1–6* auch als Metapher eines überreizten Gemüts lesen, das mit einer »bis zur zerstörenden Flamme aufglühenden Fantasie« (DKV, K1: 32) ausgestattet ist. Daher spricht Kreisler auch von einem »Feuer« (ebd.: 38), das in seine Fingerspitzen beim Klavierspiel fährt, oder von Tönen, die wie »funkelnde Salamander« (ebd.: 45) emporsteigen. Wenn Kreisler seine Notizen verbrennt (vgl. ebd.: 62) bzw. auch den Wunsch äußert, alle nachfolgenden Aufzeichnungen mögen nach seinem Tod verbrannt werden (vgl. ebd.), dann lässt sich diese Aussage nur bedingt als Postulat für ein grundsätzliches Überkommen der Schrift lesen, sondern eröffnet eher die Lesart, das medientechnische ›Programm‹ der Aufzeichnungen müsse in letzter Instanz im metaphorischen ›Feuer‹ der Fantasie ankommen und dort ausgeführt (exekutiert) werden. Da die *Kreisleriana* stets vor der Folie der Ironie und Callotischer Überzeichnung zu lesen sind, sind Kreislers Aussagen pluralistisch zu deuten und zielen bewusst nicht auf eine eindeutige Entschlüsselung ab: So spricht er im *Kreislerianum Nro. 5* einerseits davon, dass er sich seit seiner Kindheit Notizen von merkwürdigen Begegnungen macht (vgl. ebd.: 61), gleichzeitig beschließt er nach einem ironischen Kommentar seines Veters – der den Titel des Notizbuchs von ›Zerstreute Gedanken‹ in ›Höchst! Zerstreute Gedanken‹ ändert – »nichts mehr aufzuschreiben, sondern alles im Innern dirigieren und wirken zu lassen« (ebd.: 62).

142 Die betreffende Passage in Ritter Gluck zitiert dabei noch das ›überkommene‹ Medium: So wird etwa die Erzählinstanz aufgefordert, die Seiten des Partiturbuchs während Glucks Klavierspiel umzublättern, obwohl sich darauf nur leere Lineaturen befinden (vgl. DKV, RG: 29–30).

eines Ideals lesen lassen, das das Medium der Schrift in letzter Konsequenz ebenfalls überkommen möchte. Diese Loslösung vom (physikalischen) Medium begünstigt eine amimetische Ästhetik: »Das Kunstwerk, das nur noch im Kopfe existiert, kann sich realisieren, hat alle Potentialität dazu in sich, soll es aber bewusst nicht, um sich nicht mehr mit der Welt und Umwelt zu vermählen.« (Kesting 1990: 169)

Dieses Ideal eines ›transzendentalen‹ Kunstwerks findet sich auch in der *Beethoven-Rezension* bzw. im *Kreislerianum* Nro. 6 wieder, etwa wenn Hoffmann von einer inhärenten ›Unaussprechlichkeit‹ der Musik ausgeht (vgl. AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 631), die er in seinem Text auflöst, indem er einen ›Doppelspiegel‹ in Stellung bringt: So beschreibt er nicht die Musik selbst, sondern vielmehr die Stimmung bei der Rezeption, deren Inkommensurabilität er wiederum mit bildlich-räumlichen Analogien auflöst. Hoffmanns Erzähltechnik ist daher – trotz des Ideals vom »Kunstwerk, das nur noch im Kopfe existiert« (Kesting 1990: 169) – auf ein bildhaftes und in seiner Morphologie zutiefst mimetisches Zeichensystem angewiesen (vgl. dazu auch Eco 2002: 145), das jedoch stets in seiner Verweisfunktion zu lesen ist.

Ein Kunstwerk, das jegliche Materialität abgelegt hat, weil es nur noch im individuellen Imaginären stattfindet, spielt mit der Vorstellung von einer ›transparent immediacy‹ (vgl. Bolter/Grusin 2002: 21), mit einem ›Kurzschluss‹ (vgl. Gamper 2009: 245) in der Übertragung, der letztendlich die Medialität obsolet macht. Wie Bolter und Grusin betonen, konstituiert sich die ›transparent immediacy‹ stets durch ihre Opposition zu ihrem Gegenpart, der ›hypermediacy‹ (vgl. Bolter/Grusin 2002: 5, 31). Das vermeintliche (vgl. Kapitel V) Überkommen der Schrift, die sich im mentalen Kunstwerk manifestiert, äußert sich daher paradoxerweise gerade in der metafikionalen Inszenierung der Schrift in Hoffmanns Poetik. So findet sich die omnipräsente Thematisierung der Schrift und des Schreibens, die Kremer (2003: 106) in der romantischen Literatur ausmacht, nicht nur prominent im *goldenen Topf*, sondern etwa auch in Hoffmanns Roman *Kater Murr* wieder. Wenn etwa Juri Lotman (1981: 102) anmerkt, dass der Druckfehler in *Kater Murr* als bewusstes Stilmittel zu verstehen ist, dann ist an dieser Stelle hervorzuheben, dass Hoffmann die Medialität selbst inszeniert, den ›Mechanismus‹, mithin die ›Gemachtheit‹ seiner Texte also durchaus auch in nicht-transzendenter, objektiver Weise freilegt. Lotman vertritt die These, dass jeder künstlerische Text über zwei Chiffrierungen verfügt, von dem die erste Chiffrierung als ›natürliche Sprache‹ aufgefasst wird, deren Mechanismus zunächst unsichtbar ist,

da Sender:in und Rezipient:in diese Chiffrierung automatisch en- und decodieren (vgl. ebd.: 129).

Diese Automatisierung, das Zurücktreten der Medialität, wäre beim ›transzendenten‹ Kunstwerk, wie es etwa Kesting (1990: 169) als das Ideal Hoffmanns postuliert, gewünscht – aus diesem Grund muss Anselmus' Handschrift im *Goldenen Topf* zunächst »am Ideal normiert« (Kittler 1995: 106) werden, da die von Lotman angesprochene Automatisierung zwischen Sender:in und Empfänger:in nur dann reibungslos zustande kommt, wenn ein hoher Normierungsgrad Ambivalenzen und Uneindeutigkeiten unterbindet. Gerade diese Standardisierung verfolgte Hoffmann in seinen Werken jedoch erwiesenermaßen nicht; so lassen Hoffmanns Autographen »erkennen, was jeder, der sich mit seinen Anschauungen befaßt hat, ohnehin weiß: daß ihm das Prinzip der ›Vereinheitlichung‹, der Normierung fremd war; er verfuhr innerhalb seiner Werke, ja im gleichen Text unterschiedlich und ›inkonsequent‹« (Segebrecht 2008: 1224–1225). So legt Hoffmanns eigene Arbeitsweise Teile des Codierungsmechanismus frei – und implementiert daher selbst den *Glitch*, der, wie in *Der goldene Topf* gezeigt, erst den Zugang zum ›Zauberreich der Poesie‹ freischaltet und seine Rezipient:innen zu ›erweiterten Leser:innen‹ nobilitiert. Hoffmanns »Gipfelpunkt« ist daher nicht ausschließlich vom Ideal der transzendenten ›transparency‹ geprägt, wie es etwa Kesting (1990: 169) – ohne bibliografischen Beleg – andeutet, sondern vielmehr als dialektische Verschränkung sowohl einer ›transparent immediacy‹ als auch einer ›hypermediacy‹. Mit Verweis auf Umberto Eco ist zu argumentieren, dass ein Kunstwerk »den neuen Code mitteilt, der in ihm selbst liegt, ihn jedoch auf der Basis von vorausgegangenen, evozierten und negierten Codes darstellt.« (Eco 2002: 310) Eine Feststellung, die sich einmal mehr mit Hoffmanns Beschreibungsweise in der *Beethoven-Rezension* festmachen lässt, in der er ein Kunstwerk (die Musik Beethovens) mittels eines vorausgegangenen (›remediated‹) Code – die bildlichen Beschreibungen – artikuliert.

Die natürliche Sprache, die – freilich idealisiert – von Sender:in und Empfänger:in gleichermaßen gesprochen wird, stellt in Lotmans Modell daher nur die Chiffrierung erster Ordnung dar. Nachdem sowohl die En- als auch Decodierung nahezu automatisch von den beteiligten Kommunikationsteilnehmer:innen vonstatten geht, wird »der Mechanismus [...] gleichsam durchsichtig« (Lotman 1981: 129), oder, um mit Bolter/Grusin (2002: 21) zu sprechen: ›transparent‹. Ein ›künstlerischer Text‹ respektive ein Kunstwerk beinhaltet darüber hinausgehend eine Chiffrierung der zweiten Ordnung, die sich als ›ästhetische‹ Codierung lesen lässt und die die »ästhetische Funktionsfähigkeit«

(Lotman 1981: 129) des Textes sicherstellt. In dieser Fluchtlinie ist einmal mehr die Feststellung Kremers heranzuziehen, der im Kontext der symbolischen Repräsentation des Imaginären ausführt, dass in der Romantik das »Symbol [...] auf dem Gebiet der Ästhetik verhandelt« (Kremer 2003: 107) werde.

Neben dem einfachen Bewusstsein über das Vorhandensein dieser zweiten Codifizierungsebene benötigt das Subjekt zur Rezeption der sekundären Chiffrierung zudem »Unkenntnis (genauer: die unvollständige Kenntnis) des dabei verwendeten sekundären Codes« (Lotman 1981: 129), der, wie Eco (2002: 310) festgestellt hat, aus Fragmenten eines vorangegangenen Codes besteht – mithin also jenes Phänomen, das Bolter/Grusin (2002) medientheoretisch mit dem Konzept der »Remediation« fassen. Durch diese Ambivalenz zwischen unvollständiger Kenntnis und dem grundsätzlichen Bedürfnis nach Entschlüsselung gehen die Rezipient:innen bei allen Elementen des Ausdrucks von Bedeutsamkeit oder, um in Lotmans Terminologie zu bleiben, von »Inhaltlichkeit« (Lotman 1981: 129) aus. Mit diesem Phänomen »spielt« Hoffmann mitunter, so findet sich der beabsichtigte *Glitch* nicht nur als Motiv innerhalb des diegetischen Raums (*Der goldene Topf*), sondern auch in der Verhandlung zwischen Text und Leser:in angelegt:

Betrachten wir den Text als einen künstlerischen Text, so kann sich im Prinzip jedes beliebige Element – bis hin zum Druckfehler, wie E. T. A. Hoffmann scharfsinnig im Vorwort zu den »Lebensansichten des Katers Murr« schrieb – als bedeutungstragend herausstellen. (Ebd.)

Aus diesem Grund ist der erwähnte Druckfehler in *Kater Murr* nicht nur Stilmittel, sondern gleichsam Störfaktor, der als Metafiktion auf die Konstitutionsbedingungen, mithin die Medialität des Texts rekurriert, den Mechanismus der ersten Chiffrierungsebene also wieder sichtbar macht.¹⁴³ Lotman

143 Vgl. dazu auch die Problematik, die sich durch die technischen Übertragungsvorgänge ergibt: Steinecke (2009: 1140) weist etwa darauf hin, dass implizite Korrekturen aufgrund »der bekannten Schwierigkeiten beim Umgang mit Hoffmann-Handschriften und -Drucken [...] nur sehr zurückhaltend erfolgen« sollten. Besonders offensichtlich wird die Problematik, wenn der Erstdruck von *Prinzessin Brambilla* untersucht wird: Zwar teilt Hoffmann seinem Lektor postalisch mit, dass »die ersten vier Bogen [...] so korrekt gedruckt [seien] wie noch keins von meinen Werken« (Hoffmann 1820, zitiert nach: Steinecke 2009: 1140), trotzdem weist der finale Druck derartig viele Fehler auf, dass am Ende ein Verzeichnis der sinnentstellenden Druckfehlern angefügt wird (vgl. JM, BRAMBILLA: 311), während »Geringere [...] sich von selbst« (ebd.) ergeben würden und daher nicht in die Liste aufgenommen wurden. Vor dem Hintergrund der »Druckfehler«, die

weist darauf auch hin, wenn er schreibt, dass »in künstlerisch funktionierenden Texten die Aufmerksamkeit oft auf die Elemente fixiert bleibt, die in anderen Fällen automatisch wahrgenommen und vom Bewußtsein nicht registriert werden.« (Ebd.) Nachdem Hoffmann eine Erzählverfahren implementiert, um »das ›verständige‹ Alltagsbewußtsein und die verfestigten Wahrnehmungsklischees des Lesers/Hörers zu irritieren« (Kaiser 1988: 133), umfasst Hoffmanns Poetik also beide Domänen, die sich in Bolter und Grusins Konzept der Remediation auffinden lassen: Einerseits findet sich die ›transparent immediacy‹ wieder, indem davon ausgegangen wird, dass das Ideal von Hoffmanns Kunstkonzeption ausschließlich in einer ›mentalene‹ Medialität artikuliert wird und in letzter Konsequenz jede Materialität zugunsten einer Unmittelbarkeit ablehnt. Andererseits finden sich mit den bewusst komponierten ›Glitches‹ in Hoffmanns Texten auch Fragmente der ›hypermediacy‹ wieder, die die Gemachtheit des Textes exponieren.

6.4 Hermetische ›Hieroglyphen‹ – Zum Kunstwerkscharakter der imaginären Symbole

Sollte Poesie nichts als innre Mahlerey und Musik seyn?

Novalis: FRAGMENTE (1901a [1799?])

Wie bereits in der Auseinandersetzung mit dem romantischen Imaginationskonzept ausgeführt, bezeichnet Jean Paul (1804: 32) in seiner *Vorschule der Ästhetik* die Phantasie als das »Hieroglyphen-Alphabet« der Natur.¹⁴⁴ Im Kontext Hoffmanns ist der Begriff der ›Natur‹ sehr differenziert zu lesen, so darf die »Kargheit« (Wittkop-Ménardeau 2004: 141) von Hoffmanns Naturdarstellungen etwa nicht darüber hinwegtäuschen, dass im romantischen Denken Natur als »Begriff des kosmischen Universums« (ebd.: 112) zu lesen ist und damit stellvertretend ein holistisches Weltbild mit allen Dualismen und Wirklichkei-

in *Kater Murr* ein bewusst gesetztes Stilmittel darstellen, ist daher die Problematik, die Steinecke (2009: 1140) hier umreißt, offensichtlich.

144 Vgl. dazu auch die Verwendung des Begriffs der Chiffrenschrift bei Kant (1797: 275) in seiner *Critik der Urtheilskraft*, in der er in §42 schreibt, »die Natur [spreche] in ihren schönen Formen figürlich« in einer »Chifferschrift [sic!]« zum Menschen.

ten konzeptualisiert, das sich jedoch einer direkten künstlerischen Artikulation erwehrt. Deutlich wird diese Problematik etwa in dem *Nachtstück Die Jesuiterkirche in G.*, wenn Protagonist Berthold – in einer Kontinuität zu Jean Paul – die Natur als hieroglyphisches Zeichensystem begreift:

Ich lag von zauberischen Düften umspielt im grünen Gebüsch, und die Stimme der Natur ging vernehmbar im melodisch klingenden Wehen durch den dunklen Wald. – »Horch – horch auf – Geweihter! Vernimm die Urtöne der Schöpfung, die sich gestalten zu Wesen, deinem Sinn empfänglich.« – Und indem ich die Akkorde deutlicher und deutlicher erklängen hörte, war es, als sei ein neuer Sinn in mir erwacht, der mit wunderbarer Klarheit das erfaßte, was mir unerforschlich geschienen. – Wie in seltsamen Hieroglyphen zeichnete ich das mir aufgeschlossene Geheimnis mit Flammenzügen in die Lüfte; aber die Hieroglyphenschrift war eine wunderherrliche Landschaft, auf der Baum, Gebüsch, Blume, Berg und Gewässer, wie in lautem wonnigem Klingen sich regten und bewegten. (DKV, DJG: 131)

Einmal mehr lässt sich die in dieser Passage angelegte Problematik der Inkommensurabilität in einer Kontinuität mit der *Beethoven-Rezension* lesen, zumindest insofern, als dass das »Dilemma, in Worten über Musik zu reden« (Steinecke/Allroggen 2006b: 638) auch hier zu identifizieren ist. So artikuliert auch Berthold das performative Ereignis einer multisensorischen Erfahrung, indem er eine metaphorische, mithin synästhetische Ausdrucksform verwendet, die, im Gegensatz zur Beschreibungstechnik der *Beethoven-Rezension* (vgl. die Ausführungen in Kapitel 6), jedoch keine »multimediale« Komponente besitzt, sondern vielmehr durch die synthetisierende Funktion der Imagination der Rezipient:in funktioniert. Analog zur Partitur in der *Beethoven-Rezension*, die eine individuelle Interpretation verlangt, zielt die Hieroglyphe nicht auf eine singuläre Dekodierung ab,¹⁴⁵ sondern bedingt durch ihre Hermetik eine subjektive imaginäre Synthese neuer Welten (vgl. dazu auch Kremer 2003: 71) mittels einer »kompetenten« und »erweiterten« Rezeption. In dieser Fluchtlinie ist auch die bereits weiter oben herangeführte Passage zu lesen, in der sich der Maltheser gegen »das bloße genaue Abschreiben der Natur« (DKV, DJG: 129) ausspricht und den Zweck der Kunst in der »Auffassung der Natur in der tiefs-

145 Zur Hieroglyphe als Motiv des Unartikulierbaren vgl. auch die Äußerungen Bertholds in *Die Jesuiterkirche in G.* (vgl. DKV, DJG: 131 und 133).

ten Bedeutung des höhern Sinns« (ebd.)¹⁴⁶ verortet.¹⁴⁷ Nachdem das Imaginäre nur mittels Symbolisierung in ein artikulierbares Format überführt werden kann, ist die Hieroglyphe die zeichenhafte Ausdrucksform der Unbestimmtheitsstellen, die von den Rezipient:innen mit subjektiv synthetisierten Inhalt befüllt werden.¹⁴⁸ Es liegt auf der Hand, dass sich diese Hieroglyphen »weder in diskursive Sprache und Begrifflichkeit, noch in Alltäglichkeit« (Kesting 1990: 169) rückübersetzen lassen. Kesting macht diese Feststellung im Zusammenhang von Kreislers musikalischer Ausdrucksform, in der die Töne als Hieroglyphen der »Sprache des Himmels« (ebd.) zu denken sind. Gleichwohl findet sich dieses Phänomen auch in Hoffmanns Darstellungen der bildenden Kunst wieder, wie sich etwa im *Nachtstück Die Jesuiterkirche in G.* zeigt, in dem Berthold scheitert, die hieroglyphischen Zeichen, die ihm im Traum erscheinen, bildhaft darzustellen (vgl. DKV, DJG: 129). Insofern konzeptualisiert die Hieroglyphe das Paradox des Imaginären, das zwar einerseits durch seine bild- und zeichenhafte Konfiguration geprägt ist, andererseits sich jedoch jeder medialen Repräsentation und Artikulation entzieht – mithin ein Phänomen, das die Hieroglyphe durch ihre inhärente Hermetik kommuniziert.¹⁴⁹ Darüber hi-

146 Vgl. dazu die in Kapitel 6.6 angestoßene Diskussion über die »trugbildnerische Kunst«, die, wie Platon (1824: 184) feststellt, nicht das Urbild kopieren, sondern vielmehr »die wahren Verhältnisse des Schönen wiedergeben« solle.

147 Das »Buch der Natur« impliziert, wie etwa Benjamin (2006: 580) hinweist, »daß man das Wirkliche wie einen Text lesen kann« – ein Befund der in Kapitel 6.6 näher verhandelt wird.

148 Im Unterschied zum Pathos der Frühromantiker findet sich bei Hoffmann jedoch auch ein ironischer »Twist« zu dieser, der Hieroglyphe einbeschriebenen, Unbestimmtheit wieder, wie sich etwa in einer Passage aus dem *Nachtstück Der Sandmann* zeigt: Während das Automat Olympia – eine Maschine in Gestalt eines Menschen – tatsächlich nur die semantisch leeren Geräusche »Ach – Ach – Ach!« (DKV, DSM: 40) wiedergeben kann, imaginiert Protagonist Nathanael in diesen Lauten echtes Verständnis, denn »diese wenigen Worte erscheinen als echte Hieroglyphe der innern Welt voll Liebe und hoher Erkenntnis des geistigen Lebens in der Anschauung des ewigen Jenseits« (ebd.: 42).

149 Dieser Befund ist insbesondere in den historischen Kontext zu setzen: Nachdem die Übersetzungsversuche des Jesuiten (!) Athanasius Kircher im 17. Jahrhundert zu keinem zufriedenstellenden Ergebnis führten (vgl. etwa Athanasius 1676: 49), waren die Schriftzeichen erst im Todesjahr Hoffmanns (1822) vollständig entziffert (vgl. Champollion 1822: 6–7). Insofern sind die Konnotationen im romantischen Verständnis des Begriffs der Hieroglyphe vielfältig angelegt: Einerseits deutet die Hieroglyphe in ihrer Morphologie auf ein arkanes Bildsymbol hin, das – frei nach Kirchner – nicht in Worte zu übersetzen ist. Andererseits bemühen sich Sprachwissenschaftler und Okkultisten an der Schwelle des 19. Jahrhundert um eine Entschlüsselung des »Codes« um, wie Kremer (2003: 66) ausführt, die verborgenen Ähnlichkeiten einer allumfassenden Spra-

nausgehend verdeutlicht die Hieroglyphe den Verweischarakter der Zeichen, deren bildliche Repräsentation nur eine Chiffre der ersten Ordnung darstellt, während die Chiffre der zweiten Ordnung durch die Interpretation im Rezeptionsvorgang konstituiert wird. Und schließlich exemplifiziert die Hieroglyphe durch ihre Historizität das Phänomen, dass ein Kunstwerk, wie bereits herausgearbeitet, »auf der Basis von vorausgegangenen, evozierten und negierten Codes« (Eco 2002: 310) funktioniert.

Nachdem, auch mit Verweis auf das *Serapiontische Prinzip*, festzuhalten ist, dass sich die imaginären Wirklichkeiten als *bildliches* ›Kunstwerk‹ lesen lassen – oder, um in der Terminologie von Schleiermacher (1838: 16) zu bleiben: ›Charakteristika eines Kunstwerks‹ besitzen – ist die »Medienkonkurrenz von Bild und Poesie« (Weitin 2012: 168) ein prägendes Thema, das sich über das gesamte Œuvre Hoffmanns erstreckt (vgl. dazu auch die Ausführungen zur Intermedialität in Kapitel 3.3).

Die dafür notwendigen Übersetzungsprozesse sind, wie sich etwa mit Lotman (1981: 30) zeigen lässt, nicht nur ein »Mechanismus der kulturellen Wirklichkeitsaneignung«, sondern vielmehr ein System zur Produktion von Wirklichkeit: Die Symboltransformationen in der Überführung von mimetischen Beobachtungen in das ›Schattenreich‹ der Schrift (bzw. in die hieroglyphische Schriftbildlichkeit), entfalten mithin das Potential, »kraft einer ästhetischen Magie neue phantastische Welten« (Kremer 2003: 71) zu erschaffen. So kann sich die »[r]omantische Poesie [...] als neue Weltschöpfung, als Konstruktion imaginärer Welten anbieten, indem sie Schrift als ›immaterielle Materialität‹ [...] behandelt« (ebd.: 70), die dann durch die romantische Hermeneutik (vgl. Schleiermacher 1838: 16) von den Leser:innen konkretisiert wird. So spiegelt die Medialität der hieroglyphischen Schrift die Konstitution des Imaginären wieder: Auch wenn die Romantiker:innen ein semiotisches Modell idealisieren, dass die Fähigkeit hat, »direkt auf die Dinge einzuwirken, sie anzuziehen oder sie abzustoßen, ihre Eigenheiten, ihre Kräfte und ihre Geheimnisse darzustellen« (Foucault 1974: 71), so »verschiebt sich das metaphysische Interesse dabei notwendig[erweise] in eine ästhetische Richtung« (Kremer 2003: 66). Das Imaginäre ist daher als ›Kunstwerk‹ zu lesen, als hermetische Affordanz

che der Natur freizulegen, die »nach der babylonischen Sprachverwirrung verschüttet« wurden.

dessen inhärent defizitäre Artikulationsform zwischen Bildlichkeit und Zeichenhaftigkeit changiert.

Das Verständnis der Einbildungskraft, mit deren Aufwertung im 18. Jahrhundert die Aufwertung der Erkenntniskräfte einhergeht, ist bis heute gemeinhin überwiegend bildhaft besetzt. Genauso verhält es sich mit dem im Zuge der Postmoderne etablierten Begriff des Imaginären: in jüngsten Darstellungen aus den Bereichen Medien- und Literaturtheorie geht man [...] von der ›Bildlichkeit‹, der ›Bildhaftigkeit‹ oder ›bildhaften Struktur‹ des Imaginären aus, und dieses wird auch stets an Bildbeispielen exemplifiziert. (Caduff 2003: 153)

Mit der *Bildlichkeit*, die, wie Kaiser (1988: 47) betont, als »Stärke« Hoffmanns erkannt wurde, ist demnach eine (mediale) ›Brücke‹ zwischen dem modernen Begriff des Imaginären und dem ›traditionellen‹ Verständnis der Imagination geschlagen.

Wie bereits in Kapitel 3.2 ausgeführt, ›spielt‹ Hoffmann in seiner ›bildlichen Poetik‹ mit jenen Befund, dass die imaginäre Welt »ewig nur werden, nie vollendet sein kann« (Schlegel 1798: 29), mithin dass sie sich stets nur annäherungsweise zeigen, jedoch nicht direkt artikulieren lässt. Diese »Paradoxie von Universalanspruch und Unabschließbarkeit« (Kremer 2003: 92) verhandelt Hoffmann, indem er durch eine Metaperspektive auf das Werk das Erzählverfahren des Texts in die Produktionsästhetik eines bildlichen Kunstwerks einschreibt und so zur Herausbildung einer ›kompetenten Rezipient:innen-schaft‹ beiträgt, indem die Leser:innen, metaphorisch gesprochen, zu ›Maler:innen‹ auf der Leinwand ihres individuellen Imaginären werden.

Besonders deutlich wird dieser Befund anhand der namenlosen Erzählinstanz in *Der Sandmann*. Nachdem die Geschichte bisher ausschließlich durch die Wiedergabe zweier Briefe vorangetrieben wurde, übernimmt an dieser Stelle ohne einleitende Vorrede eine nicht näher ausgeführte Erzählinstanz den verbleibenden Teil des Textes (vgl. DKV, DSM: 25). Neben der bereits in Kapitel 4.6 verhandelten Bearbeitung der wechselnden Erzählperspektiven als Möglichkeitsraum lässt sich an der Gestalt der Erzählinstanz im *Sandmann* die von Kremer (2003: 133) als ›selbstreflexive Dekonstruktion‹ bezeichnete Poetik Hoffmanns um den Faktor der *Bildlichkeit* erweitern. Dabei ist jedoch festzuhalten, dass die bereits untersuchte Interpretation von Steinecke (1997: 56), der stark pointiert davon ausgeht, Hoffmann gebe mit dieser Strategie »dem Mangelhaften eine Funktion«, in dieser Form nicht beizubehalten ist; vielmehr sind die Bemerkungen der Erzählinstanz über die Problematik der

Artikulation des Imaginären als metafiktionale Reflexion Hoffmanns zur Genese eines Texts zu lesen, die mittels der Ironie artikuliert wird. Die Erzählinstanz wendet sich etwa mit der folgenden Beschreibung an die Leser:innen:

187

Und nun wolltest Du das innere Gebilde mit allen glühenden Farben und Schatten und Lichtern aussprechen und mühest Dich ab, Worte zu finden, um nur anzufangen. Aber es war Dir, als müßtest Du nun gleich im ersten Wort alles Wunderbare, Herrliche, Entsetzliche, Lustige, Grauenhafte, das sich zugetragen, recht zusammengreifen, so daß es, wie ein elektrischer Schlag, alle treffe. Doch jedes Wort, alles was die Rede vermag, schien Dir farblos und frostig und tot.¹⁵⁰ (DKV, DSM: 26)

In dieser Passage lässt sich nicht nur die dezidiert *bildliche* Repräsentation des Imaginären, die Hoffmann in seinen *Texten* ausbuchstabiert, sondern auch die rudimentäre Ästhetik (›glühende Farben‹, ›Schatten‹, ›Lichter‹), die als implizites Ideal für die Kommunikation respektive Artikulation dieses inneren Bildes an die Außenwelt gelten kann, nachweisen. Gleichwohl das *Serapiontische Prinzip* in den hier zitierten *Nachtstücken* noch nicht als poetische Methode etabliert ist, erinnert auch Drux (2005: 24–25) daran, dass sich in der Ausgestaltung des ›inneren Bildes‹ bereits zentrale Aspekte der *Serapiontik* festmachen lassen.

Zur Kompensation des nicht realisierbaren ›elektrischen Schlags‹ (vgl. DKV, DSM: 26), der als ›medialer Kurzschluss‹ (vgl. Gamper 2009: 145) »ein Ab-solutes zum Ausdruck bringen« (Kremer 2003: 66) könnte, skizziert Hoffmann dagegen eine bildhafte Poetik, die ihre defizitäre Artikulation zu einem zentralen Funktionsprinzip erhöht. Anstatt also dem Ideal der direkten, möglichst ›medienarmen‹ Artikulation (›immediacy‹) nachzueifern und letztendlich am Versuch zu scheitern, ›spielt‹ Hoffmann mit dem Inversen: Indem er eine hypermediale Poetik implementiert, die die entstehenden Übersetzungsverluste der medialen Transformation des Erlebten in ein abstraktes Schattenbild der Erinnerung, die nachfolgende Vergewärtigung als Introspektive, dessen Relektüre in der »Symbolisierung des Imaginären« (Caduff 2003: 153) und die Artikulation als verschriftliche Erzählung inszeniert, schafft er pro-

150 Eine ähnliche Fluchtrichtung findet sich bereits bei Hoffmanns literarischem Debüt *Ritter Gluck* in den *Fantasiestücken* wieder – so umschreibt die Erzählinstanz die musikalische Darbietung eines Orchesters als »nur schwache Umrisse eines mit lebendigen Farben ausgeführten Meisterwerks« (DKV, RG: 22).

duktiv nutzbare Unbestimmtheitsstellen für seine Leser:innen, indem er auf den *Eigensinn*¹⁵¹ eines Bildes rekurriert.

Die visuelle Gestalt der Hieroglyphen in ihrer bildsprachlichen Hermetik liefert für diesen Befund eine äquivalente Ästhetik. Nachdem in romantischer Perspektive auch die Natur als Hieroglyphe gelesen wird (vgl. DKV, DJG: 131; Jean Paul 1804: 32; Schubert 1840: 53), deutet diese Konstitution jedoch auch auf eine weitere Bedeutungsebene hin: So sind sämtliche in der romantischen Kunst verwendete mimetische Zeichen auch als Hieroglyphen zu deuten, mithin als bildhafte – und stereotypische (vgl. Kremer 2003: 104) – Symbole, die stets in ihrer »Verweisfunktion« (Rotermund 1968: 55) zu lesen sind. Diese Ästhetisierung, mithin Potenzierung (vgl. Novalis 1901a: 526–527) der prosaischen Zeichen, indem das Alltägliche mit »allegorische[n] Bedeutungen« (Kremer 2003: 104) aufgeladen wird, reflektiert Hoffmann in *Die Jesuiterkirche in G.* durch das motivische Aufgreifen einer zeitgenössischen Diskussion: Einmal mehr äußert sich der von Kremer (ebd.: 66) festgestellte Befund, dass sich bei der Artikulation das Imaginären das »metaphysische Interesse [...] notwendig[erweise] in eine ästhetische Richtung« verschiebt, bei Hoffmann durch eine metafictional zu lesende kunstästhetische Auseinandersetzung »zwischen der klassischen Kunstauffassung einerseits, welche Kunst als Abbildung der Wirklichkeit definiert, und zwischen den romantischen Kunsttheorien andererseits, die Kunst als subjektiven Ausdruck verstehen« (Geiger 2013: 19), angelegt. Es ist daher anzunehmen, dass sich in der Verhandlung von suggestiver Innen- und mimetischer Außenwelt ein Spannungsfeld konturiert, das Hoffmann mit der Künstlerbiografie des Malers Berthold im *Nachtstück Die Jesuiterkirche in G.* bearbeitet. So lassen sich die beiden Lehrmeister des Protagonisten als Personifikation einer jeweiligen Lehrmeinung lesen – während der deutsche Maler Hackert mit der »reinen Nachahmung der Natur« (DKV, DJG: 126) ein naturalistisch-mimetisches Abbildungskonzept vertritt, das im Zusammenhang mit der Schrift als »Kopie« verstanden werden kann, findet sich in den Einlassungen des »Malthesers« eine auf die Wirkästhetik abzielendes Ästhetik wieder, deren Suggestionskraft auf das Imaginäre einwirkt (vgl. ebd.: 129–130). Nachdem Hoffmann diese bildästhetische Diskussion an die Biografie der Künstlerfigur bindet, die Ambivalenz zwischen artikulierbarer prosaischer Alltäglichkeit und obskurem fantastischem Imagi-

151 Der *Eigensinn* als durchaus auch ästhetisch fruchtbares Konzept wird weiter unten in Kapitel 7.2 verhandelt.

nären mithin aus einer dezidiert subjektivierten Perspektive verhandelt, wird dieses Spezifikum in nachfolgendem Kapitel näher untersucht.

6.5 Emergenz – Psychiatrische Befunde zwischen dem Alltäglichen und dem Wunderbaren

Im Hinblick auf das Motiv des Somnambulismus respektive des Wahnsinns, das Hoffmann für seine Künstler:innenfiguren verwendet, soll in diesem Kapitel ein kursorischer Überblick über das Motiv der Psychiatrie als Erzählverfahren des ›Prinzips der Duplizität‹ unternommen werden. Als Ausgangslage für die nachfolgenden Verhandlungen ist anzunehmen, dass Hoffmann mit einer Vielzahl an Erzählperspektiven experimentiert (siehe Kapitel 4.6), die Narration jedoch zumeist an den subjektiven Blickwinkel einer Erzählinstanz bindet (vgl. Kapitel 4). Der psychopathologische Zustand dieses Subjekts wirkt sich direkt auf seine Wahrnehmung aus, was wiederum unmittelbare Konsequenzen auf die wiedergegebene Diegese nach sich zieht. Die durch Somnambulismus oder Wahnsinn verfremdete Wahrnehmung legt sich also wie eine Folie zwischen Wirklichkeitskonstruktion und Rezipient:in. Daher lassen sich Hoffmanns Bearbeitungen der zeitgenössischen Psychiatrie, wie etwa den ›Mesmerismus‹ und ›Magnetismus‹ (vgl. Siebenpfeiffer 2012b: 62), in zweierlei Richtungen lesen: Einerseits als wahrnehmungsästhetischen Effekt, der die prosaische Wirklichkeit verfremdet und den »Urteilszweifel« (Schneider 2015a: 327), der als eine der »wichtigsten wirkungspoetischen Strategien« (ebd.) Hoffmanns gelesen wird, zu realisieren. Andererseits ermöglicht der Wahnsinn eine Abbildungsfunktion zur Artikulation des »inneren Reich[s]« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 633) eines Subjekts, wie bereits Johann Christian Reil in seinen *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen* feststellt: »Endlich lässt sich von der Narrheit der Menschen in den Tollhäusern weit mehr Nutzen ziehn, als bisher geschehen ist. Man findet sie hier ohne Maske, und sieht, was sie sind und werden können, wenn das Räderwerk der Organisation in Unordnung gerathen ist.« (Reil 1803: 51)

Analog zur zeitgenössischen Psychiatrie, die sich durch die »Beschäftigung mit devianten Phänomenen der Seele Aufschlüsse über deren innere Natur erhofft« (Barnickel 2015b: 396) legt Hoffmann mit seinen Psychogrammen die ›innere Natur‹ der Poesie frei. So wird etwa in den *Serapions-Brüdern* das Ideal eines Kunstwerks, »das nur noch im Kopfe existiert« (Kesting 1990: 169) und

sich von jedweden mimetischen Substrat emanzipiert, durch den ›methodischen Wahnsinn‹ (vgl. DKV, SB2: 35) Serapions artikuliert. Nachdem diese Introspektive jedoch auch mit dem Vorzeichen des Wahnsinns markiert wurde, sorgt dieses Erzählverfahren gleichzeitig für eine *Verfremdung*, um das ›Ich‹ der Leser:innen, die als erweiterte Autor:innen (vgl. Novalis 1901a: 34) auch dem Ideal der besonnenen, selbstreflexiven (vgl. DKV, DÖH: 163) und distanzierten (vgl. AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 633) Genieästhetik genügen müssen, vom ›innern Reich‹ (ebd.) abzutrennen. Wie Neuhaus (2013: 146) ausgeführt hat, sind derartige Verfremdungen gleichwohl als ambivalent zu lesen, denn sie sorgen nicht nur für Distanz, sondern »ermöglichen [...] oftmals das identifikatorische Eingehen in eine ›andere‹ Welt«. Diese Ambivalenz findet sich im Übrigen auch in Hoffmanns Bearbeitungen der zeitgenössischen psychiatrischen Behandlungsmethoden als »ambivalente Machtpraktiken« (Siebenpfeiffer 2012b: 62), deren »Repräsentanten vor Missbrauch, Betrug und Selbstbetrug nicht gefeit sind« (ebd.).

Wie bereits in Kapitel 4.4 dargelegt, reagierte das damalige Feuilleton eher verhalten auf Hoffmanns Bearbeitungen des Wahnsinns: In einer zeitgenössischen Rezension in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung*, in der alle Einzelwerke des gesamten ersten Teils der *Nachtstücke* besprochen werden, erfährt etwa der *Sandmann* harsche Kritik: »Hier überschreitet der grässliche Ernst die Grenze der Dichtung, und einige ironische Blicke [...] können die schauerlichen Farben nicht dämpfen, die der Vf. aufgetragen hat.« (Anonym 1817: Spalte 597). Die (anonyme) Rezensent:in wirft im weiteren Verlauf folgende Frage auf: »darf der *Dichter* seine Menschen schaffen, um sie zu *vernichten*?« (Ebd.: Spalte 598)

In der zeitgenössische Sichtweise übertritt Hoffmann also die Grenzen, der damals im Genre der Dichtung eingeschriebenen Möglichkeiten. Retrospektiv kann die Kritik an der Arbeitsweise Hoffmanns aber als Indiz für eine besondere Erzählweise gelesen werden, die nicht nur die Genregrenzen übertritt, sondern insbesondere ein neues Verständnis des Dualismus Phantasie–Alltäglichkeit (vgl. dazu auch Kremer 2003: 107) prägt, die sich etwa in einer Dissoziation zwischen Innen- und Außenwelt artikuliert.

Wo aber keine höhere Ansicht über die vernichtete Hoheit des Menschen tröstet, und wie hier, der durch Phantasie Gefallene von der Phantasie dem nüchternen Verstande zum kalten Bedauern überlassen wird, da scheint uns vielmehr eine *unreine* Vermischung, als ein poetisches Inein-

andersspielen der Phantasie und Wirklichkeit vorgegangen zu seyn. (Anonym 1817: Spalte 598)

Der Befund einer ›unreinen Vermischung‹, den die anonyme Rezensent:in in Hoffmanns Poetik identifiziert, deutet auf ein Spezifikum phantastischer Literatur hin, das Durst (2002: 166) unter Bezug auf Todorov als »kosmologisches Oxymoron« gedeutet hat, mithin eine Konfiguration, in der »weder das realistische System *noch* das konkurrierende wunderbare eindeutig gültig ist.« Die Literatur des Wunderbaren, so noch einmal Durst (2018: 155), lasse sich nicht von der realistischen Literatur unterscheiden, indem man auf die »Verletzung der Naturgesetze« verweise, wie es indessen zumeist in der Fantastikforschung auszumachen sei, denn das Ignorieren stelle vielmehr eine »grundlegende Eigenschaft des Erzählens dar.« (Ebd.: 159; vgl. dazu auch Durst 2010: 29) Entsprechend läuft, wie in Kapitel V nochmal aufgegriffen wird, die Kritik der Rezensent:in ins Leere, denn es ist für das ›Funktionieren‹ der Erzählung unerheblich, ob das Wunderbare im *Sandmann* als subjektives und damit problematisch gewordenes Wahrnehmungsphänomen (vgl. Lindner 2018: 209) unter dem Vorzeichen des ›Wahnsinns‹ zu deuten ist, oder ob Nathanael tatsächlich zum Opfer einer übernatürlichen Macht wurde. So betont auch Durst (2002: 168), dass sich selbst bei Texten, die das »Wunderbare zu einer kardinalfunktionalen Einheit, zu einem Scharnier der Basiserzählung« (Durst 2012: 70) erheben, sich realistische Erklärungen für die vermeintlich wunderbaren Phänomene finden lassen, »ohne die Erzählung gänzlich zum Verschwinden zu bringen« (Durst 2002: 168; vgl. dazu auch Durst 2012: 64). Das Narrativ des *Sandmanns* lässt sich daher in einer ›realistischen‹ Stoßrichtung als krankhafte Wahrnehmungsverzerrung Nathanaels erklären oder als übernatürlicher Eingriff einer fremden Macht, die mit Coppélius/Coppola eine Figuration erfährt. Das wirkpoetische ›Ziel‹ des Texts, das Evozieren des Unheimlichen (vgl. dazu auch Freud 1919: 304), erfüllen beide Erklärungsansätze: So ist die tiefe Einsicht in ein psychisches Krankheitsbild, das »dem nüchternen Verstande [der Rezipient:innen] zum kalten Bedauern überlassen wird« (Anonym 1817: Spalte 598) zu Beginn des 19. Jahrhunderts ebenso unheimlich, wie die unberechenbare Intervention einer unheilbringenden Instanz. Beide Stoßrichtungen vereint jedoch noch ein weiterer Aspekt: Die »fiktionsexterne[] Wirklichkeit« (Durst 2012: 57), was in zeitgenössischer Terminologie als ›äußere Wirklichkeit‹ (vgl. Jean Paul 1804: 68) respektive als »äußere[s] Leben« (DKV, SB2: 69) bezeichnet wird, ist in Hoffmanns Poetik kein valider Maß-

stab¹⁵² – weil Nathanael, analog zum Großteil von Hoffmanns Künstler:innenfiguren, »nirgends zuhause denn in seiner Kunst« (vgl. Kesting 1990: 165) ist, und durch die zutiefst subjektive an die psychische Prädisposition des Protagonisten gebundene Erzählweise die Leser:in stets in Ambivalenz gehalten wird, ob die geschilderten Ereignisse stattgefunden haben oder nicht. Bereits Freud (1919: 304) stellt fest, dass es Hoffmann »zweifelhaft [mache], ob wir es mit einem ersten Delirium des angstbesessenen Knaben oder mit einem Bericht zu tun haben, der als real in der Darstellungswelt der Erzählung aufzufassen ist.« Diese »Unschlüssigkeit des implizierten Lesers, ob ein wunderbares Ereignis stattgefunden habe oder nicht« (Durst 2002: 166) stellt, »nach der minimalistischen Bestimmung Todorovs« (ebd.), eine zentrale Eigenschaft fantastischer Literatur dar. Nachdem diese ohnehin nicht an die, um mit Leibniz zu sprechen, »Veränderungsgesetze« (Leibnitz 1847: 50) respektive Paradigmen der Naturgesetze gebunden ist, zeichnet sich mit dem Wunderbaren daher auch eine Charakteristik des Virtuellen in Hoffmanns Poetik ab, das ebenfalls nicht durch die Differenz zu den (physikalischen) Naturgesetzen gefasst werden kann, denn der Zweck des Virtuellen ist, wie Esposito (1998: 270) feststellt, eine »alternative Realitätsdimension zu schaffen: keine falschen realen Objekte, sondern wahre virtuelle Objekte, für welche die Frage der realen Realität ganz und gar gleichgültig ist.« Während sich also die von »Gott eingepflanzten Veränderungsgesetze« (Leibnitz 1847: 50), die laut Leibniz in jeder Monade »virtuell vorhanden« (ebd.) sind, deckungsgleich mit den Naturgesetzen zeigen, konvergiert in der Fantastik das »Realitätssystem« (Durst 2002: 161; vgl. auch Durst 2012: 57) des Wunderbaren mit den Paradigmen der »äußeren Wirklichkeit«. Wie sich bereits in der Rolle der Leser:in als »erweiterte Autor:in« andeutet, wäre es an dieser Stelle jedoch nicht zutreffend, die Implementierung der »Veränderungsgesetze« schlichtweg dem historischen Autor Hoffmann zu überantworten, der als »unumschränkter Herr« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634) die virtuellen Potentiale in seine Texte »einpflanzt«. Vielmehr konstituiert sich, wie Abschnitt IV und V zeigen wird, in Hoffmanns spezifischer Poetik eine Symbiose im »Zwischenraum« (Foucault 2008: 122)

152 Vgl. dazu einmal mehr die Ausführungen in Eberhards *Synonymik*, in der das Wunderbare als jenes Phänomen definiert wird, welches »über die bekannten Kräfte der Natur ist, was wenigstens nicht nach dem gewöhnlichen Maaßstabe dieser Kräfte [...] gemessen werden« (Eberhard 1802: 93) kann. Das Wunderbare kann also – analog zum Virtuellen – »nicht mehr auf die Unterscheidung von Zeichen und Referent bezogen werden.« (Esposito 1998: 270)

von textuellem Substrat und Leser:in respektive an der ›Schwelle‹ zwischen »Phantasie und Wirklichkeit« (Anonym 1817: Spalte 598).

Protagonist Nathanael geht in *Der Sandmann* schließlich an dem »wunderbaren« Eingriff zugrunde (vgl. DKV, DSM: 49), obwohl die »wahre wirkliche Außenwelt aber daran wohl wenig teilhatte« (ebd.: 21). Parallel zum *Sandmann* ist an dieser Stelle auch das *Nachtstück Das öde Haus* anzuführen, eine Erzählung, die in der Hoffmann-Forschung zumeist in einer Kontinuität zum *Sandmann* gelesen wird (vgl. Lieb 2012a: 197). Auch im *öden Haus* findet sich das Motiv der besonderen Wahrnehmung als Mittel der Emergenz ausgeführt – zunächst in indirekter Form, wenn im Gespräch Theodors Prädisposition mit dem sechsten Sinn der Fledermäuse verglichen wird, die von Franz mit leichter Ironie als die »geborenen natürlichen Somnambulen« (DKV, DÖH: 163–164) bezeichnet werden.¹⁵³ Der Unterschied zum *Sandmann* ist jedoch, dass Theodor in seiner Vermittlerposition auch eine Metaperspektive auf sein eigenes Handeln und Erleben bekommt – und daher in der Lage ist, in reflektierter Distanz die erzählte Wirklichkeit aufzuspannen. So kann er sich innerhalb der Binnenerzählung auch selbstreflexiv fragen, ob er »nicht ein recht wahn-sinniger Tor« (ebd.: 168) sei. Diese Distanzierung, in der er »sein Ich von dem innern Reich« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalten 633–634) trennt, bewahrt den Protagonisten vor dem fatalen Schicksal, das Hoffmann mit Nathanael im *Sandmann* vorzeichnet. Im Gegensatz zu Nathanael oszilliert Theodor zwischen den beiden Wirklichkeitskonstruktionen, taucht also aus seinem »wun-

153 Die wenigen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit dem *Nachtstück* (vgl. Steinecke 2009: 1005) beschäftigen sich zumeist mit der Prämisse, dass das *öde Haus* hauptsächlich als Bearbeitung der zeitgenössischen Wissenschaft (vgl. Gaderer 2015: 62) oder als Auseinandersetzung mit dem »animalischen Magnetismus« bzw. des »Mesmerismus« zu lesen sei (vgl. Lieb 2012a: 200). Insbesondere finden sich etwa Referenzen auf Johann Christian Reils *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen* (vgl. DKV, DÖH: 181) sowie auf weitere damalige Koryphäen der Nervenheilkunde (Kluge, Schubert, Bartels), die namentlich im Text erwähnt werden (vgl. ebd.: 184). Die zeitgenössische wissenschaftliche Schule des »Mesmerismus« bzw. der »animalische Magnetismus« zur Behandlung psychisch Kranker verarbeitet Hoffmann in einigen seiner Werke, so dass er mithin den Ruf genießt, »der literarische Magnetiseur schlechthin« (Barkhoff 1995: 195) zu sein. Eine vollständige Auflistung, von Hoffmanns Werke, in denen der »Mesmerismus« bearbeitet wird, findet sich etwa bei Auhuber (1986: 76), der einmal mehr betont, dass Hoffmann als durchaus informiert bzw. belesen in der damaligen psychiatrischen Fachliteratur gelten könne (vgl. ebd.: 9).

derbaren« (vgl. Kapitel 6.1) Zustand auf und kehrt in die »prosaische« (DKV, DÖH: 169) Wirklichkeit zurück.

In seiner Metaperspektive gebraucht Theodor den Begriff des »prosaischen Dämons« (vgl. ebd.: 169), um die Diskrepanz zwischen seinem Innenleben und der Wirklichkeit zu illustrieren. Im »prosaischen Dämon« schwingt die Konnotation eines inneren Konflikts mit – die Passage im Text deutet darauf hin, dass der »Dämon« eine durchaus rationale Erklärung für Theodors imaginär augmentierte Wahrnehmung liefert.¹⁵⁴ So zeigt sich hier die Ambivalenz in Hoffmanns Konzeption des Imaginären: Einerseits besteht die Gefahr, durch die reflexive Distanz den Alltag zu sehr die fantastische Wirklichkeit »kontaminieren« zu lassen und so das Fantastische hin zum »Wunderlichen« aufzulösen. Andererseits ist, wie Hoffmann etwa mit Nathanael (*Der Sandmann*) oder Serapion (*Der Einsiedler Serapion*) ausbuchstabiert, die vollständige Verortung des »Ichs« im Kunstwerk ebenfalls problematisch. So notiert Novalis:

Wir haben zwey Systeme von Sinnen, die so verschieden sie auch erscheinen, doch auf das innigste mit einander verwebt sind. Ein System heißt der Körper, Eins die Seele. Jenes steht in der Abhängigkeit von äußeren Reitzen, deren Inbegriff wir die Natur oder die äußere Welt nennen. Dieses steht ursprünglich in der Abhängigkeit eines Inbegriffs innerer Reize, den wir den Geist nennen, oder die Geisterwelt. Gewöhnlich steht dieses letztere System in einem Associationsnexus mit dem andern System, und wird von diesem afficirt. Dennoch sind häufige Spuren eines umgekehrten Verhältnisses anzutreffen, und man bemerckt bald, daß beyde Systeme eigentlich in einem vollkommenen Wechselverhältnisse stehn sollten, in welchem jedes von seiner Welt afficirt, einen Einklang, keinen Einton bildete. Kurz, beyde Welten, so wie beyde Systeme sollen eine freye Harmonie, keine Disharmonie oder Monotonie bilden. (Novalis 1901a: 306)

Mit dem Oxymoron des »prosaischen Dämons« wird auch in *Das öde Haus* die Grenze zwischen der »Geisterwelt« und dem Alltäglichen dialektisch aufgelöst. So ist das »simultane Auftreten und wechselseitige Durchdringen von Alltäglichem und Wunderbaren« wie Meteling (2012b: 516) ausführt, ein zentrales Merkmal von Hoffmanns Fantastik, das er in den *Serapions-Brüdern* mit der »Erkenntnis der Duplizität« (DKV, SB2: 68) einen Namen verleiht.

154 »[D]er prosaische Dämon flüsterte mir sehr vernehmlich in die Ohren, daß soeben die reiche, sonntäglich geschmückte Konditorsfrau eine geleerte Flasche feinen Rosenwassers o. s. auf die Fensterbank gestellt.« (DKV, DÖH: 169)

Mit dem ›prosaischen Dämon‹ rekurriert Hoffmann vermutlich auf den »(so-kratistischen[n]) Dämon«, den Schubert (1840: 83) in *Die Symbolik des Traumes* verwendet, um die innere Stimme der Vernunft des Patienten in seinen mes-merischen Behandlungsmethoden zu konzeptualisieren. Durch die direkte Referenz auf Schuberts Monografie in *Das öde Haus* (vgl. DKV, DÖH: 184) realisiert Hoffmann mit der motivischen Bearbeitung der zeitgenössischen Psychiatrie ein Erzählverfahren, um das wechselseitige Verhältnis von Alltäglichkeit und Wunderbaren zu verhandeln und so eine »Verkehrung gewohnter Beziehungen, die Art, das Bekannte zu verfremden und das Fremde als das Geläufige zu behandeln« (Kremer 1997: 35) realisieren zu können. Ziel dieser Verkehrung ist also, die »Beschränkung« (Novalis 1901a: 33) der »gewöhnliche[n] Gegenwart« (ebd.) zu transformieren, »[i]ndem [...] dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansehn« (ebd.: 304–305) verliehen wird, wie Novalis in seiner berühmten Bemerkung zur ›Romantisierung der Welt‹ anmerkt. Bereits Schubert (1840: 6) adressiert in *Die Symbolik des Traumes* jene Verkehrung, die im »Zustande des Deliriums« auf-trete und in der »die Seele zum Theil eine ganz andere Sprache zu sprechen« scheint: »Gewisse Naturgegenstände oder Eigenschaften der Dinge bedeuten jetzt auf einmal Personen, und umgekehrt stellen sich uns gewisse Eigenschaften oder Handlungen unter dem Bilde von Personen dar.« (Ebd.; vgl. dazu auch Steinecke 2009: 1010) Diese ›Sprache‹ funktioniere, so Schubert (1840: 6) weiter, durch »wenige hieroglyphische, seltsam aneinander gefügte Bilder«, mit denen wir »in wenigen Momenten mehr aus[drücken], als wir mit Worten in ganzen Stunden auseinanderzusetzen vermöchten«. So wird in *Die Symbolik des Traumes* ein Wahrnehmungsmodell aufgezeigt, dass das Sehen nicht nur als rein perzeptiven Vorgang, sondern als kombinierten Kognitionsprozess deutet, der zwischen Außen- und Innenwelt moderiert:

An diesen und ähnliche Vorgänge der niederen Körperwelt erinnern jene Erscheinungen aus der höheren Geschichte des Geistes und der Seele, mit denen wir uns hier zunächst beschäftigen wollten. Das Thier bestehet aus Seele und Leib der Mensch aber ist Geist Seele und Leib zugleich. Wie der verbrennende Körper dessen Licht über einen weiten Kreis hinüber Alles erhellet und offenkundig macht, an sich selber nichts von dem weiß und erkennt, was sein Licht offenbart, sondern erst das erkennende und verstehende Auge; wie die Durchsichtigkeit zwar auch eine niedere Art von Sehen ist, aber kein eignes, selbstständiges, sondern erst durch das und in dem dahinter stehenden Auge zu einem solchen wird; so weiß auch die Seele an sich selber nichts von der ganzen wundervollen Welt, die sich während der Zustände ihres Hellsehens in ihrem Lichte spiegelt.

Auf der andern Seite gleicht aber auch der Geist, in seinem jetzigen Zustande der Gebundenheit an Seele und Leib einem Wanderer im Thale der finstern Nacht, der erst bei dem Lichte der Kerze, welches, ohne selber zu erkennen, die Welt um ihn her erkennbar macht, seinen Weg zu finden und zu sehen vermag, und der von der Gegend umher gerade nur so viel sieht, als das mehr oder minder helle Licht, daß er in seiner Hand trägt, davon beleuchtet. Auch in der Seele des Thieres leuchtet demnach und spiegelt sich alles Das ab, was in der Seele des Menschen, aber es ist kein eigenthümliches, innres Auge da, das sich diese hineinfallenden Strahlen zueignen, sie wahrhaft merken und sehen könnte eben so wie in das durchsichtige Glas zwar alle die Strahlen und Farben auch hineinfallen, welche sich in die durchsichtigen Flüssigkeiten des Auges hineinsenken, aber ohne daß in jenem ein empfindender Nerv, das ohne Rührung hindurchgehende Licht zu erfassen und zu fühlen vermöchte. (Ebd.: 124–125)

Das ›innere Auge‹, das Schubert hier skizziert, ist als integraler kognitiver Prozess zu verstehen, der den Menschen vom Tier unterscheidet. Daher konturiert Schubert nicht nur ein Modell der Wahrnehmung, sondern vielmehr ein Hybrid aus Kognition und Imagination, mithin also ein Modell, das einerseits das Alltägliche und andererseits die »Geisterwelt« (Novalis 1901a: 306) dialektisch miteinander verschränkt. Wie bereits in Kapitel 5 herausgearbeitet, geht Jean Paul in seiner *Vorschule der Ästhetik* von einem dreistufigen Schema der Imagination aus, das ebenfalls eine grundsätzliche Unterscheidung zwischen der ›Einbildungskraft‹ als ›mechanische‹ Komponente der Reflexion der äußeren Wirklichkeit und der ›Phantasie‹ als erkennend-reflexiven Kognitionsprozess der inneren Wirklichkeit postuliert (vgl. Jean Paul 1804: 36). Schuberts Ausführungen schließen mithin die Brücke zwischen der Imagination und der Wahrnehmung, indem sie das ›empfindende‹ Wahrnehmen als Innenschau darstellen, das von den ›mechanischen‹ Teilen (›durchsichtiges Glas‹) gespeist wird.

Die Verhandlung des Wahnsinns – insbesondere im Kontext des Mesmerismus – gibt Hoffmann erzähltechnisch den Vorteil, diese latenten Prozesse des Imaginären durch deren Überzeichnung freizulegen: Während der rationale Mensch seine imaginäre Innenschau nicht nach außen kehrt – wie es Hoffmann etwa mit der Figur Claras in *Der Sandmann* ausbuchstabiert (vgl. DKV, DSM: 22) – findet sich im Wahnsinnigen ein Subjekt, das den Prozess des Blicks nach Innen exponiert. Diese Charakteristik teilen sich sowohl Künstler:in als auch wahnsinnige Patient:in gleichermaßen – und Hoffmann verhandelt diese Parallele in seinen zahlreichen Bearbeitungen der psychisch gebrochenen Künstler:innenfiguren. In dieser Fluchtlinie ist auch das *Serapiontische*

Prinzip als Umformung des Mesmerismus zu lesen, »um so das zunächst vollständig im Innern ›aufgegangen[e]‹ Bild in Form einer Dichtung wieder ins ›äußere Leben [zu] tragen« (Bergengruen/Hilpert 2015: 294). Gleichzeitig unterliegt das Imaginäre nach wie vor dem Dilemma der Unartikulierbarkeit, so dass etwa Serapions Bemühen der Artikulation mit dem Wahnsinn in Verbindung gebracht wird und die Serapionsbrüder ihre inneren Bilder nur durch die Verfremdung einer fiktiven Erzählung und durch selbstreflexive Distanz »ins äußere Leben [...] tragen« (DKV, SB2: 69) können. So eignet sich der Wahnsinn, um Hoffmanns Modell der »Duplizität« (ebd.: 68), die Parallelität von innerer und äußerer Welt, zu artikulieren, indem mit Nathanael in *Der Sandmann* oder mit Serapion in *Der Einsiedler Serapion* Figuren in Stellung gebracht werden, denen die »Erkenntnis« (ebd.) derselben abhanden gekommen ist.

6.6 Mimesis und Manier – Hoffmanns ›manieristische Mimesis‹

Des Dichters Reich sey die Welt, in den Fokus seiner Zeit gedrängt. Sein Plan und seine Ausführung sey dichterisch, das ist, dichterische Natur. Er kann alles brauchen, er muß es nur mit Geist amalgamiren, er muß ein Ganzes daraus machen. Das Allgemeine, wie das Besondere muß er darstellen – alle Darstellung ist im Entgegengesetzten und seine Freyheit im Verbinden macht ihn unumschränkt.

Novalis: NACHLESE (1901b [1800?])

Wie in den vorausgegangenen Kapiteln ausgeführt, ist die Gegenüberstellung zwischen dem ›klassischen‹ und typischerweise als ›romantisch‹ (vgl. Geiger 2013: 19) bezeichneten Kunstverständnis ein prägender Diskurs um 1800, der nicht nur motivisch von Hoffmann in seinem Prosawerk bearbeitet wird, sondern auch bildästhetische Aspekte tangiert, die durch die bereits diskutierte Bildlichkeit in Hoffmanns Poetik entstehen (vgl. dazu auch Kaiser 1988: 47). Obwohl sich diese Medialität durch die imaginäre Vergegenwärtigung bei der Rezeption konstituiert, ist gleichwohl auch festzuhalten, dass das Imaginäre – wie sich etwa im Kontext des *Serapiontischen Prinzip* zeigt – keine »creatio ex nihilo« (Stalder 2021: 125) darstellt, sondern vielmehr auf ein Substrat aus der Außenwelt angewiesen ist, was die Relevanz der subjektiven Wahrnehmung in

Hoffmanns Poetik hervorhebt. Der Mesmerismus, den Hoffmann ebenfalls als Topos in seinem Werk aufgreift, ist daher nicht nur als motivisches Spiel mit der zeitgenössischen Psychologie, sondern auch als Verhandlung eines Wahrnehmungsmodells zu lesen, das als Hybrid zwischen ontologischer Realität und subjektiven Erleben angelegt ist. So finden sich in Schuberts Ausführungen deutliche Hinweise, dass erst durch das Ineinandergreifen von objektiver Außenwelt und suggestivem Imaginären – was Novalis (1901b: 662) »mit dem Geist amalgamieren« nennt – ein verständiges Wahrnehmen möglich ist (vgl. Schubert 1840: 124–125).¹⁵⁵ Mit der Mimesis, so die These in diesem Kapitel, ist eine Konzeptualisierung gefunden, die diese Interaktion zwischen Außen- und Innenwelt im Subjekt (bild-)ästhetisch fassen kann.

Die historische Fundierung der Mimesis soll im Nachfolgenden in ihren Grundzügen nachvollzogen werden. Als grundsätzliches Problem zeigt sich, dass dem Begriff nicht nur mehrfache Um- und Neuinterpretationen im Zuge der Zeit widerfahren sind, was eine entsprechende Kontextualisierung erfordert, sondern dass er, wie etwa Woodruff (1992: 73) hinweist, kaum in »moderne« Terminologie zu übersetzen ist, die die Semantik vollumfänglich fassen könnte. Prägend für den historischen Begriff der Mimesis ist eine einleitende These in Aristoteles' *Poetik*, die auch in Abgrenzung – jedoch nicht als Antwort (ebd.: 74) – zu Platons pejorative (vgl. ebd.: 73–74) Ausführungen zur Nachahmungsästhetik gelesen werden kann. Aristoteles stellt fest, dass sämtliche Werke der Dichtung und der Musik Nachahmungen darstellten:

Epische und tragische Dichtung also, außerdem die Komödie, die Dithyrambendichtung und der größte Teil der Kunst des Aulos- und des Kitharaspieles sind grundsätzlich alle Nachahmungen. Sie unterscheiden sich aber voneinander in dreifacher Hinsicht: dadurch, dass sie in verschiedenen Medien nachahmen, dadurch, dass sie Verschiedenes, oder dadurch, dass sie auf verschiedene Weise, d. h. nicht im selben Darstellungs-Modus nachahmen. (Aristoteles 2008: 3 (a15))

Im Unterschied zu Platon ist die Aristotelische Mimesis – trotz ihrer inkonsistenten Verwendung (vgl. Woodruff 1992: 74) – durchaus positiv konnotiert, so ist die Nachahmung als eine der grundlegenden Naturen des Menschen zu

¹⁵⁵ Vgl. dazu auch die Gegenüberstellung von Abstraktion und Impression, die Schiller (1875: 234–235) in seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* ausbuchstabiert.

lesen, da jeder fundamentale Lernprozess zunächst auf einer mimetischen Nachbildung fuße (vgl. Aristoteles 2008: 5 (a25)) und jede Kunst und Kunstfertigkeit in dieser Nachahmung zu verorten sei (vgl. Blumenberg 2012: 55).¹⁵⁶ Wie bereits angedeutet, bildet die Übersetzung der Mimesis mit ›Nachahmung‹ in moderner Lesart nur Teilbereiche der antiken Semantik ab; etwas greifbarer wird das Konzept, wenn es als übergreifendes ›ästhetisches Prinzip‹ in der Auseinandersetzung mit der Natur (vgl. ebd.) gelesen wird. Wie etwa Woodruff (1992: 73) schreibt, sind ›mimemata‹ – mithin das imaginäre (!) Produkt eines mimetischen Prozesses – recht zielführend auch in heutiger Terminologie mit ›Bilder‹ zu übersetzen. In dieser Fluchtlinie kann die Mimesis als ›abbildende‹ Funktion verstanden werden, die auch mit dem in Kapitel 5 herausgearbeiteten Imaginären ins Verhältnis zu setzen ist, das sich ebenfalls einer dezidiert bildlichen Medialität bedient (vgl. Caduff 2003: 153). Kongruent mit dieser bildlichen Interpretation der Mimesis findet sich bereits bei Aristoteles nachfolgende Passage:

Da die Tragödie die Nachahmung von Menschen ist, die besser sind als wir, muss man die guten Portraitmaler nachahmen. Auch sie nämlich geben zwar das individuelle Aussehen wieder, machen das Portrait dem Modell ähnlich, zeichnen aber ein Bild, das schöner ist. (Aristoteles 2008: 22 (b10))¹⁵⁷

Mithin ist daher festzuhalten, dass sich bereits bei Aristoteles die Mimesis nicht auf ihre reine Abbildungsfunktion beschränkt, sondern in dieser medialen Transformation auch eine Ästhetisierung zu identifizieren ist. Eine ähnliche Fluchtrichtung findet sich auch in Platons *Sophistes*, in dem er zwischen zwei Arten der »bildermachenden Kunst« (Platon 1824: 185)¹⁵⁸ unterscheidet:

¹⁵⁶ Die Vorstellung des nachahmenden Lernens als Fundament der *conditio humana* findet sich auch in den im Kontext der Imagination (Kapitel 5) fruchtbar gemachten Ausführungen Kants in seiner *Kritik der Urtheilskraft* wieder (vgl. Kant 1797: 290).

¹⁵⁷ Vgl. dazu die Einführung der Erzählinstanz in Hoffmanns *Sandmann*, die über den Transfer der inneren imaginären Bilder zu einem rezipierbaren Kunstwerk spricht und mit diesen Gedanken mithin ein poetisches Prinzip Hoffmanns freilegt. Die namenlose Erzählinstanz etwa spricht: »Mir kam keine Rede in den Sinn, die nur im mindesten etwas von dem Farbenglanz des innern Bildes abzuspiegeln schien. [...] Vielleicht gelingt es mir, manche Gestalt, wie ein guter Portraitmaler, so aufzufassen, daß du es ähnlich findest, ohne das Original zu kennen [...]« (DKV, DSM: 27)

¹⁵⁸ Die folgenden Zitate aus *Sophistes* folgen dem Wortlaut der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher aus der Ausgabe von 1824.

»die ebenbildnerische und die trugbildnerische« (ebd.). Dabei besteht »die ebenbildnerische Kunst der Ebenbilder [...] eigentlich darin, wenn jemand nach des Urbildes Verhältnissen [...] die Entstehung einer Nachahmung bewirkt.« (Ebd.: 184) Dem gegenüber steht die »trugbildnerische« Kunst, die »die wahren Verhältnisse des Schönen wiedergeben« (ebd.) will, auch wenn dieses Ideal bedeutet, von der urbildlichen Vorlage abzuweichen. Insofern bestehen durchaus Schnittmengen zwischen der antiken Bedeutung der Mimesis als »Prinzip der Nachahmung und Vollendung« (vgl. Blumenberg 2012: 55) und einer romantischen Lesart der Mimesis, die Kremer (2003: 101) als »Regulativ der Nachahmung« deutet.¹⁵⁹

In dieser Fluchtrichtung kann die Mimesis als ästhetisches Prinzip gelesen werden, das die Verhandlung zwischen der ontologischen Realität und dem Imaginären im Kunstwerk formatiert. Blumenberg (2012: 55) weist in diesem Zusammenhang auf die Doppelbedeutung des Terminus »Kunst« im antiken Kontext hin, der in moderner Lesart wesentlich schärfer in *das Künstliche* und *das Künstlerische* aufgetrennt wird. Der Aristotelische Kunstbegriff müsse dagegen immer im Kontext einer dualistischen Semantik verstanden werden (vgl. dazu etwa Aristoteles 1829: 28), insbesondere in der Interpretation, dass der Zweck der Kunst sowohl in der Vollendung als auch in der Nachahmung des Natürlichen¹⁶⁰ zu finden sei.

Die mimetische Nachahmung in romantischer Lesart ist jedoch, wie sich etwa bei Moritz (1788: 4) zeigt, nicht als isomorphe Kopie oder Faksimile anzusehen, sondern eher »im edlern moralischen Sinn« als idealisierendes Nachstreben zu lesen, mithin also eine konzeptionelle Imitation, die durch den

159 Anzumerken ist in diesem Zusammenhang ebenfalls, dass sich das Konzept der Mimesis zwar wie der sprichwörtliche rote Faden durch die europäische Kulturgeschichte zieht (vgl. dazu etwa Auerbach (2015): *Mimesis – Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*), sein analytisches Potential jedoch bis auf wenige isolierte Ausnahmen, kaum genutzt wurde (vgl. Jörissen 2007: 81). Eine dieser Ausnahmen bildet, so Jörissen (ebd.: 81–82) weiter, etwa Adornos *Ästhetische Theorie*, die auch Rötzer (1991: 299) aufgreift, um die Mimesis als »dialektische Gegeninstanz zur technischen Konstruktion« zu denken, die nicht als reine, naturalistische Projektion, sondern stets als Abbildungsprinzip zu verstehen sei (vgl. dazu auch Recki 1991: 118).

160 Blumenberg (2012: 55) verwendet hier den Terminus »das Naturgegebene«, das er wiederum dualistisch modelliert: einerseits könne Natur als produzierendes Prinzip, andererseits als produzierte Gestalt aufgefasst werden. Recki (1991: 118) ergänzt, dass »Natur« – auch im antiken Denken – ebenfalls eine Abstraktion darstelle, die »ihre Bestimmung erst in der Konfrontation mit ihrem jeweiligen Gegenbegriff« erhalte (vgl. dazu etwa Aristoteles 1829: 26).

Duktus der nachahmenden Künstler:in eine individuelle Ausprägung erfährt (vgl. dazu das oben zitierte Gleichnis des aristotelischen Portraitmalers). Moritz leistet, wie etwa Schmitz-Emans (2007: 44) hervorhebt, einen integralen Beitrag, um die Autonomieästhetik der Romantik theoretisch einzuleiten. Mithin steht das Ideal der ästhetischen Autonomie keinesfalls im Gegensatz zum Konzept der Mimesis, sondern ist eher als Formatierung eines Prozesses der Auseinandersetzung zu lesen. Im Zuge der Romantikforschung bearbeitet Kremer (1997: 44–48) das Thema eingehend: So lasse sich laut ihm zwar eine grundlegende Opposition zwischen den ästhetischen Konzepten der ›Imitatio‹ und ›Mimesis‹ in den Theorien des 18. Jahrhunderts nachweisen, jedoch betont er die enge Verwandtschaft und Bedingtheit der beiden Extrema: »Selbst der schlichteste Naturalismus in der Kunst kommt nicht ohne ein Mindestmaß an Phantasie und perspektivischer Gestaltung aus, ebenso wie jede noch so willkürliche Imaginationsleistung an einen mimetischen Grundzug gebunden bleibt.« (Ebd.: 44) Jean Paul schreibt in seiner *Vorschule der Ästhetik*, dass es ohnehin kaum gelänge, die vielschichtige Individualität der Natur zu kopieren, daher sei allein der Versuch bereits sinnlos (vgl. Jean Paul 1804: 10–11). Wie Peter von Matt gezeigt hat, sind in Jean Pauls Ausführungen jedoch noch Fragmente von einer Kunstvorstellung zu identifizieren, die auf eine dezidierte Nachahmungsästhetik rekurrieren; nachdem dieses Kunstverständnis bei Hoffmann ausdrücklich nicht nachzuweisen ist, lässt sich hier ein Bruch zwischen Jean Paul und Hoffmann identifizieren (vgl. Matt 1971: 21).

In seinem Werk greift Hoffmann die »Oppositionsformel« (Kremer 2003: 101) von Imitatio und Mimesis respektive Alltäglichem und Wunderbaren motivisch auf, etwa indem er diese kunsttheoretische Diskussion an den subjektiven Erfahrungshorizont der Figur Bertholds in dem *Nachtstück Die Jesuiterkirche in G.* bindet. In einer Dialogszene konstatiert die Erzählinstanz des reisenden Enthusiasten eine angenommene ästhetische Hierarchie, in der die Historien- und Landschaftsmalerei der von Berthold gegenwärtig praktizierten Architekturmalerei¹⁶¹ übergeordnet sei (vgl. DKV, DJG: 116).¹⁶² Dieses Ge-

161 Mit ›Architekturmalerei‹ ist die bildliche Ausgestaltung von Gebäuden durch ein perspektivisch-kalkuliertes Trompe-l'œil gemeint.

162 Die Diskussion um eine angenommene Hierarchie der Genres in der bildenden Kunst ist bedeutend älter. Eines der ersten Postulate stammt aus dem Jahr 1667 und wurde von André Félibien im Vorwort des 1669 veröffentlichten Jahresbandes *Conferences de l'Academie Royale de Peinture et de Sculpture* veröffentlicht. Auch Félibien stellte die Historienmalerei an die Spitze seiner Typologie (vgl. Félibien 1669: o.S.).

sprach leitet mithin auf den biografischen Hintergrund Bertholds über, der sich als Konzeptualisierung dieser kunstästhetischen Debatte lesen lässt. So reiste der Künstler in jungen Jahren ursprünglich nach Italien, um sein Talent als Landschaftsmaler zu verfeinern, sein dortiges Umfeld der »Künstler und Kunstfreunde« (ebd.: 125) postulieren jedoch die alleinige Überlegenheit der Historienmalerei und raten ihm, wenn er ein erfolgreicher Künstler werden wolle, sich diesem Genre zuzuwenden. (vgl. ebd.: 126) Wie bereits im Kontext der Schriftlichkeit (vgl. Kapitel 6.3) ausgeführt, durchläuft Berthold eine individuelle Entwicklung, die zum Teil an zwei unterschiedliche Lehrmeister gekoppelt ist: So lässt sich die Lehrmeinung, die Bertholds Mentor Hackert vorzeichnet, als Imitatio, die Fluchtlinie des »Malthesers« dagegen als mimetische Konzeption lesen. Hoffmann bearbeitet in *Die Jesuiterkirche in G.* daher nur scheinbar die ästhetischen Spezifika der einzelnen Genres, sondern konturiert vielmehr ein dialektisches Spiel, das zwischen mimetischen und imitierenden Abbildungskonzepten verhandelt. Diese kunstästhetischen Überlegungen bindet Hoffmann an die subjektive Perspektive des Protagonisten Berthold, dessen »psychischer« Innenkampf mittels einer zeitgenössischen Kunstdebatte artikuliert wird. Gewissermaßen bildet Bertholds idealisierte Imagination (vgl. ebd.: 134–135) – die ihn letztlich auch zerstört (vgl. Schneider 2015b: 58) – eine Konzeptualisierung der Mimesis, während sein Rückfall in das »Handwerk« der Architekturmalerei als Hersteller von Trompe-l'œils und Faksimile-Marmor (vgl. DKV, DJG: 112) als Imitatio zu lesen ist.¹⁶³ Konsequent dazu spricht Bertholds Arbeitgeber von »Tüchtigkeit« (vgl. ebd.: 113), was im damaligen Sprachgebrauch konnotativ eher mit handwerklichen Fertigkeiten in Verbindung gebracht wurde und weniger auf höhere kunstästhetische Qualität hindeutet.¹⁶⁴

Nachdem die Mimesis, wie zu Beginn des Kapitels festgestellt, als Auseinandersetzung mit der Natur zu lesen ist, um »einerseits zu vollenden, anderer-

163 Es erstaunt daher etwas, dass Kremer (1997: 44) von einem »Mindestmaß [...] an perspektivischer Gestaltung« spricht, inhärent also andeutet, dass Perspektivtreue ein definierendes Element der Mimesis sei. Dieser Interpretation ist etwa ein Zitat aus Hoffmanns *Die Jesuiterkirche in G.* entgegenzustellen. So spricht die Erzählinstanz in Gestalt des »reisenden Enthusiasten« mit dem Maler Berthold über dessen gegenwärtige Beschäftigung: der Architekturmalerei. »Architektur-Malerei bleibt doch immer etwas Untergeordnetes; [...] Selbst das einzige Fantastische Eurer Malerei, die sinnetäuschende Perspektive, hängt von genauer Berechnung ab« (DKV, DJG: 116).

164 Das von Hoffmann verwendete Wörterbuch unterscheidet etwa zwischen der »Tüchtigkeit« und dem »Geschick« (vgl. Eberhard 1802: 179).

seits (das Naturgegebene) nachzuahmen« (Blumenberg 2012: 55), ist nachfolgend das Bild der Natur an der Schwelle des 19. Jahrhunderts zu präzisieren. Kant schreibt etwa in §45 seiner *Kritik der Urtheilskraft*: »Die Natur war schön, wenn sie zugleich als Kunst aussah; und die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewußt sind, sie sey Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht.« (Kant 1797: 286) Dass diese Auseinandersetzung mit der Natur nicht singulär als »reine« Mimesis oder Imitatio einzuordnen ist, wird auch in Hoffmanns *Die Jesuiterkirche in G.* deutlich. So offenbaren sich etwa auch in Hackerts Lehrmeinung dezidiert mimetische Fragmente: Einerseits kopiert Berthold, einem Naturforscher gleich, die »verschiedenen Baum- und Gestrücharten« (DKV, DJG: 127), andererseits fügt er jedoch seinen Darstellungen auch Bearbeitungen »des Dunstigen und Duftigen, wie es auf Hackertschen Gemälden zu finden« (ebd.) ist, bei. Dass Hoffmann diese Auseinandersetzung motivisch anhand der bildenden Kunst ausbuchstabiert, betont nicht nur einmal mehr die dezidiert bildliche Medialität der »Mimemata« (Woodruff 1992: 73), die sich in der Auseinandersetzung mit der Natur herausbilden, sondern auch die Relevanz der Verhandlung des durchaus problematischen Konzepts der Mimesis in der Fluchtlinie der vorliegenden Arbeit.

Die in der Konzeption der Mimesis einbeschriebene Auseinandersetzung mit dem Natürlichen scheint zunächst mit dem romantischen Ideal der Kunstautonomie zu kollidieren. Kremer präzisiert daher die Rolle der Natur im romantischen Denken als Zeichensystem, das auf die Ergänzungsleistung der Rezipient:in angewiesen ist:

Oberflächlich gesehen widerspricht dem romantischen Verzicht auf Naturnachahmung die Häufigkeit von Naturszenen in romantischen Texten. Bei genauerem Hinsehen fällt allerdings auf, wie sehr die Naturszenarien auf Stereotypen basieren, auf allegorische Bedeutungen hin ausgelegt sind und wie ausgeprägt der Naturraum als Effekt einer Imaginationsleistung ausgewiesen ist. (Kremer 2003: 193)

Mit diesem Befund lässt sich einmal mehr argumentieren, dass in der romantischen Poetik selbstverständlich Elemente der Natur repliziert werden, sich diese Replikation jedoch nicht in ihrer bloßen imitierenden Existenz erschöpft, sondern sie vielmehr als Verweis für eine tieferliegende ästhetische Idee zu lesen sind (vgl. dazu auch das weiter oben angerissene Postulat von Moritz (1788: 4)). Dementsprechend ist die mimetische Nachahmung eher als Glyphe innerhalb eines Symbolraumes zu interpretieren, wie bereits mit Jean Pauls Ausspruch, die Phantasie sei das »Hieroglyphen-Alphabet« der Na-

tur (vgl. Jean Paul 1804: 32), gezeigt wurde. So führt die Mimesis in romantischer Deutung den Symbolismus imaginärer Wirklichkeiten mit den Raumkonstruktionen der Romantik zusammen. Die Zuordnung der Symbole zu ihrer Bedeutung charakterisiert Kremer (2003: 198) als »elastisch«, also uneindeutig und wechselhaft. Nachdem sich jedes Kunstwerk, wie Umberto Eco (2002: 310) gezeigt hat, mittels vorausgegangenen und negierten Codes artikuliert, sind die vermeintlichen Nachahmungen tatsächlich zunächst als Signifikante eines »Kunstwollens« (Steinecke 1997: 55) zu lesen, die auf eine latente, erst bei der Rezeption zu erschließende Bedeutungsebene verweisen. Wie bereits aus der historischen Semantik hervorgeht, findet sich in der Mimesis eine Ästhetisierung respektive Idealisierung einbeschrieben. Während in der Antike diese Ästhetisierung von der Künstler:in respektive der Autor:in vorgenommen wird, findet sich ab 1800 diese Ästhetisierung – die Novalis als Potenzierung konzeptualisiert (vgl. Novalis 1901b: 526–527) – in einem Interaktionsprozess zwischen Kunstwerk und Rezipient:in angelegt. Mit Foucault (2008: 122) ist daher festzustellen, dass sich das Imaginäre »nicht in Absetzung des Realen, um dieses zu negieren oder zu kompensieren« konstituiert, sondern es »sich zwischen den Zeichen« erstreckt.¹⁶⁵

Dass in Hoffmanns Poetik die Rolle der Künstler:in der Rezipient:in zufällt, wird in *Der Sandmann* offensichtlich: Während bei Aristoteles der »Portraitmaler« die für die Mimesis notwendige Ästhetisierung vornimmt (vgl. Aristoteles 2008: 22), verlagert Hoffmann in seiner Poetik die Bildsynthese in das Imaginäre seiner Rezipient:innen. So wird zwar auch in *Der Sandmann* das sprachliche Bild eines »Portraitmaler[s]« (DKV, DSM: 27) bemüht, wenn die Erzählinstanz ihre (poetische) Arbeitsweise beschreibt, gleichwohl findet die Ästhetisierung im Auseinandersetzungsprozess von Rezipient:in und Kunstwerk statt, da der Text nur den »Umriß des Gebildes [...] wie in eines matt geschliffenen Spiegels Widerschein« (ebd.) wiedergeben könne. Dementsprechend fordert die Erzählinstanz die individuelle Leser:in auf, *selbst* wie »ein kecker Maler« (ebd.: 26) vorzugehen.

Aufgrund der subjektiven Konkretisationen, die sich durch die von Hoffmanns Poetik vorangetriebene »kompetente« romantische Hermeneutik herausbilden, stehen die Zuordnungen von Signifikant und Signifikat – trotz

165 In Opposition zur scholastischen Tradition, die die Bestimmungen eher durch die »Konfrontation mit ihrem jeweiligen Gegenbegriff« (Recki 1991: 118) herausbildet, findet sich hier eine Hermeneutik, die durch die Interaktion von Rezipient:in und Zeichen funktioniert.

des ›natürlichen‹ Substrats – nicht mehr in singulärer Verbindung zueinander, sondern bilden ein »elastisches« (Kremer 2003: 198), plurales und in sich verschachteltes Bedeutungsgeflecht aus, das jede eindimensionale Zuordnung verunmöglicht. Als ›Symbol‹ für diese Konstitution bietet sich wiederum das Bild der Arabeske an, deren hermeneutischer Entschlüsselungsprozess niemals abgeschlossen ist und das nicht zuletzt durch seine naturalistische Formensprache¹⁶⁶ und bildliche Medialität stellvertretend für die romantische Mimesis im Allgemeinen gelesen werden kann (vgl. dazu auch: Koch 1988: 393).

Die Arabeske liefert auch das Stichwort, um auszuführen, wie divergent sich die unterschiedlichen Lesarten der romantischen Konzeption der Mimesis zeigen. Während, wie dargestellt, Kremer (1997: 44–48) das Konzept in das Autonomiepostulat der Romantik einschreibt und von einem »Regulativ der Nachahmung« (Kremer 2003: 101) spricht, findet sich etwa bei Böttcher (2015: 69) die These, dass sich in Hoffmanns Werken auch Aspekte des Amimetischen wiederfinden lassen. So schreibt er etwa in seiner Auseinandersetzung mit dem *Nachtstück Das steinerne Herz*, dass sich hier ein Text präsentiere, der ein »phantasiebetontes, freies Formspiel mit einer deutlichen Tendenz zum A-mimetischen, Artifizialen und Selbstbezüglichen« aufweise. An dieser Stelle zeigt sich auch die Problematik des Mimesis-Begriffs, da er bisweilen synonym zur ›Imitatio‹ gedeutet wird, während er gleichzeitig auch als Opposition einer Nachahmungsästhetik Verwendung findet. Tatsächlich ähneln sich die Semantiken der Amimesis in der Deutung Böttchers durchaus der Lesart des Mimetischen, wie sie etwa Kremer (2003: 44–45) ausbuchstabiert, insofern, als dass beide auf das Phänomen rekurren, dass Zeichen und Referent voneinander entkoppelt werden. Nachdem Böttcher in seiner Argumentation die Ausführungen von Lange (2007: 73) zitiert, in der ebenfalls die arabeske Formenvielfalt des Textes in seiner Selbstreflexivität betont wird, lässt sich die Arabeske als naturalistische ›Hieroglyphe‹ lesen, die jedoch eine Semantik besitzt, die vornehmlich durch Selbstbezüglichkeit und nicht durch den Verweis auf einen ›prosaischen‹ Referenten entsteht – gleichwohl der Signifikant eine dezidiert alltägliche »Form« (Jean Paul 1804: 69) besitzt.

Diese Loslösung der Semantik des hieroglyphischen Bild-Zeichens von seinem ›mimetischen‹, mithin alltäglichen Substrats verhandelt Hoffmann ästhetisch etwa durch den »Spielraum« (BRIEFE I: 176), den er sich mit der

166 Vgl. dazu auch die Ausführungen Friedrich Schlegels als ›Erfinder‹ der Terminologie, der ebenfalls die Arabeske als ›Naturprodukt‹ betrachtet (vgl. Schlegel 1968: 331).

»Manier Callot's« erschließt. Bisher wurde in der vorliegenden Arbeit diesem Untertitel, den Hoffmann unter anderem für seine *Fantasie-* und *Nachtstücke* verwendet, überwiegend im Kontext der Intermedialität Beachtung geschenkt (vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel 3.3), auf die spezifische Wortwahl der »Manier« jedoch nicht weiter eingegangen. Grundlegend lässt sich der Terminus »Manier« vom italienischen »maniera« = Art und Weise ableiten und bezeichnete im 16. Jahrhundert den individuellen Duktus einer Künstler:in, der sich nicht auf generelle Gestalt- oder Kunstprinzipien zurückführen ließ (vgl. Steinecke/Allroggen 2006b: 588). Dabei ist im romantischen Denken insbesondere das Kopieren respektive Imitieren dieser Eigenheiten unter dem pejorativen Manierbegriff zu stellen, so stellt etwa Schleiermacher (1838: 145) fest, dass sich die Rezeptionscharakteristika zwischen allen Individuen unterscheiden, denn jedes Subjekt besitzt eine »eigenthümliche Art den Gegenstand aufzufassen«:

Da der Mensch immer in einer Mannigfaltigkeit von Vorstellungen ist, so ist jedes entstanden aus Aufnahme und Ausschließen. Ist aber dieses oder sonst etwas nicht aus der persönlichen Eigenthümlichkeit hervorgegangen, sondern angelernt oder angewöhnt, oder auf den Effekt gearbeitet, so ist das Manier und manierirt ist immer schlechter Styl. (Ebd.)

Wenn Hoffmann also von einer »Manier Callot's« spricht, dann »spielt« er mit der Konnotation des Begriffs, um sich die »eigenthümliche Art den Gegenstand aufzufassen« (ebd.) des Künstlers zu eigen zu machen. Diese Eigentümlichkeit zielt dabei auf eine medienübergreifende Ästhetik ab, wie sich mit dem von Hoffmann verwendeten Wörterbuch (*Versuch einer allgemeinen deutschen Synonymik*) zeigen lässt:

Es scheint, als wenn das Wort *Manier* aus den italienischen Mahlerschulen in die Kunstsprache gekommen ist, und dann wäre die Ableitung desselben von MANUS, die Hand, nicht ganz unwahrscheinlich. Denn man nennt auch die eigenthümliche Art zu schreiben eines Menschen seine *Hand*. Dann wäre es ursprünglich die besondere Behandlungsart des bildenden Künstlers die in den eigenen Kunstfertigkeiten seiner Hand ihren Grund hat. (Eberhard 1800: 116)

Mit der »Manier« ist daher eine Konzeptualisierung gefunden, die nicht nur den »handwerklichen« Aspekt des Schreibens referenziert, sondern auch die »hieroglyphische« Formsprache dieser Kulturtechnik dialektisch zwischen imitierender Nachahmungsästhetik und selbstbezoglicher Amimesis verortet, wie

sich im historischen Kontext zeigt: Während für Kant (1797: 311) das »Manierieren [...] eine andere Art von Nachäffung« darstellt, betrachtet Goethe in seinem Zeitschriftenaufsatz *Fortsetzung der Auszüge aus dem Taschenbuch eines Reisenden. – Einfach Nachahmung der Natur, Manier, Styl*. die Manier als Zwischenstufe, die zwischen der Reproduktion der Natur und dem Höchsten, dem »Styl« einzuordnen sei (vgl. Goethe 1789: 113–116):

Er [der Künstler] sieht eine Uebereinstimmung vieler Gegenstände, die er nur in ein Bild bringen kann indem er das Einzelne aufopfert; es verdrießt ihn, der Natur ihre Buchstaben im Zeichnen nur gleichsam nachzubuchstabieren; er erfindet sich selbst eine *Weise*, macht sich selbst eine *Sprache*, um das, was er mit der Seele ergriffen, wieder nach seiner Art auszudrücken, einem Gegenstande den er öfters wiederhohlt hat eine eigne bezeichnende Form zu geben, ohne, wenn er ihn wiederhohlt, die Natur selbst vor sich zu haben, noch auch sich geradezu ihrer ganz lebhaft zu erinnern. (Ebd.: 115)

Die von Goethe propagierte Abwertung der Manier gegenüber des Stils ist in Hoffmanns Texten in dieser Form nicht anzutreffen – Kaiser (1988: 34) geht sogar soweit, dass die von Hoffmann gewählte Untertitelung mit »In Callot's Manier« als dezidierte Gegenthese zu Goethe gelesen werden müsse. Dabei lässt sich Hoffmanns Verwendung des Begriffs auch als ironisierendes »Spiel« mit dem aus damaliger Perspektive problematischen Begriff lesen – so stellt er seinen Lesern im einleitenden Vorwort der *Fantasiestücke* auch die folgende rhetorische Frage:

Könnte ein Dichter oder Schriftsteller, dem die Gestalten des gewöhnlichen Lebens in seinem innern romantischen Geisterreiche erscheinen, und der sie nun in dem Schimmer, von dem sie dort umflossen, wie in einem fremden wunderlichen Putze darstellt, sich nicht wenigstens mit diesem Meister entschuldigen und sagen: Er habe in Callot's Manier arbeiten wollen? (DKV, JC: 18)

In Hoffmanns Manierbegriff ist also nicht nur die Intermedialität prominent angelegt, sondern insbesondere auch die ironische Verfremdung, die sich durch die zeitgenössische Semantik ergibt. So rekurriert Hoffmanns Poetik, wie Stockinger (2012a: 91) ausführt, auf eine Darstellungsart, die »eine »manierierte« Naturnachahmung im Sinn Goethes bereits hinter sich gelassen und die stattdessen eine verallgemeinerbare wie allgemeingültige Sprache für die immanente Gesetzlichkeit der Sachverhalte gefunden hat: den »Stil«.

Wenn Hoffmann nun explizit die ›Manier‹ aufruft, dann ist diese Zuschreibung auch als selbstreflexives ›Spiel‹ zu lesen, um aufzuzeigen, dass eine »Einheit des Werkes«, die Schleiermacher (1838: 144) als zentral für die Herausbildung eines ›Styls‹ erachtet, nicht zu erwarten ist, sondern sich erst durch die ›besonnene‹, mithin ›kompetente‹ Rezeption einstellt; – oder, um an dieser Stelle mit Jean Paul (1804: 36) zu sprechen: »die Phantasie drängt die Theile zu einem abgeschlossenen heiteren Ganzen zusammen.« So bildet die ›Manier‹ das ›Substrat‹, aus dem nach »dem tiefern Blick ein schöner Baum, Knospen und Blätter, Blüten und Früchte aus einen Keim treibend, erwächst« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634), wie Hoffmann zu Shakespeares Werk schreibt, dem »ästhetische Messkünstler« (ebd.) ebenfalls einen Mangel an »wahrer Einheit und inneren Zusammenhanges« (ebd.) vorwarfen.

Gemäß diesen Ausführungen zur ›Manier Callot's‹ ist die spezifische Mimesis, die Hoffmann in seiner Poetik verfolgt, als ›manieristische Mimesis‹ zu deuten. Als hieroglyphisches Zeichensystem, das ›spielerisch‹ zu lesen ist, indem es das Imaginäre als fragmentarische Verschränkung des Alltäglichen mit dem Wunderbaren ästhetisiert. Einmal mehr ist in diesem Zusammenhang der Begriff des ›Spiels‹ herauszustellen, der, wie Neuhaus (2009: 372) herausgearbeitet hat, als Konzeptualisierung des freudianischen ›Ichs‹ gelesen werden muss. Nachdem die Mimesis in romantischer Deutung nicht nur auf die »Nachäffung« (Kant 1797: 311) der Natur, sondern vielmehr auf das idealisierende Nachstreben (vgl. Moritz 1788: 4) respektive die Potenzierung (vgl. Novalis 1901a: 304) des Naturgegebenen rekurriert, wird die Position der Rezipient:innen als ›erweiterte Autor:innen‹ (vgl. ebd.: 34) deutlich, welche die wahrgenommenen, mithin ›erschauten‹ »Mimemata« (Woodruff 1992: 73) in eine subjektive und dezidiert an das Individuum gebundene Hieroglyphenschrift überführen, deren Konnex zum Urobjekt ›elastisch‹ (vgl. Kremer 2003: 198) angelegt ist. Mit der ›Manier‹ ruft Hoffmann daher auch die »eigenthümliche Art zu schreiben« (Eberhard 1800: 116) auf, mithin also die individuelle Praktik, mit der die ›erweiterten Autor:innen‹ das Wahrgenommene in den ›Wunderblock‹ ihres Gedächtnisses einschreiben.

6.7 Maschinelle Grammatik und mathematische Hermeneutik

Sie [= die Mathematik] ist ein schriftliches Instrument, was noch unendlicher Perfection fähig ist, ein Hauptbeweis der Sympathie und Identität der Natur und des Gemüths.

Novalis: FRAGMENTE (1901b [1800])

Beispielhaft für ein konkretes Zeichen einer manieristisch geprägten Mimesis kann die in Kapitel 4 verhandelte Arabeske dienen, die sich nicht nur durch die bereits aufgezeigte architektonische/ornamentale Konnotation (vgl. etwa den Landsitz in *Das steinerne Herz*) als manieristisches Zeichen offenbart, sondern auch – wie nachfolgend gezeigt werden soll – als Konzeptualisierung eines spezifischen Unendlichkeitmotivs einer imaginären Realität zu lesen ist. Für die nachfolgende Argumentation lässt sich nochmals die Passage zu Shakespeare aus Hoffmanns *Beethoven-Rezension* heranziehen:

Wie ästhetische Messkünstler im Shakspeare [sic!] oft über gänzlichen Mangel wahrer Einheit und inneren Zusammenhanges geklagt haben, und nur dem tiefern Blick ein schöner Baum, Knospen und Blätter, Blüten und Früchte aus einem Keim treibend, erwächst: so entfaltet auch nur ein sehr tiefes Eingehen in die innere Structur Beethovenscher Musik *die* hohe Besonnenheit des Meisters, welche von dem wahren Genie unzertrennlich ist und von dem anhaltenden Studium der Kunst genährt wird. (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634)

Analog zur ›romantischen Hermeneutik‹, in der Schleiermacher (1838: 16) betont, dass die »Ausführung [nicht] in einem Kunstwerk« ende, sondern vielmehr »nur den *Charakter* der Kunst an sich trägt«, entfaltet sich die ›Struktur‹ daher durch die tiefe Kontemplation des Kunstwerks, indem sie sich als arabeske Verschlingung offenbart. Diese »Symbolisierung des Imaginären« (Caduff 2003: 153) ist stets subjektiv – so betont auch Schleiermacher (1838: 15–16), dass der hermeneutische Prozess als Synthese einer inneren Struktur bei der Rezeption eines Kunstwerks zu lesen sei und seinerseits wiederum zu einem imaginären Kunstwerk führe. Analog zu dieser inneren Struktur, so Hoffmann, wirke auch Beethovens Werk, das durch die Entfaltung »den Zuhörer unwiderstehlich fortreisst in das wundervolle Geisterreich des Unend-

lichen« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634). Mit diesen Ausführungen möchte Hoffmann darlegen, dass Beethoven ein ›besonnenes‹ Genie ist, das sich nicht »um Form und Auswahl der Gedanken unbesorgt, [...] seinem Feuer und den augenblicklichen Eingebungen seiner Einbildungskraft überließ« (ebd.: Spalte 633), sondern vielmehr, wie bereits in Kapitel 4.3 dargelegt, »sein Ich von dem innern Reich der Töne« (ebd.: Spalten 633–634) trennt und dadurch genuin romantisches Talent erkennen lässt (vgl. ebd.: Spalte 633). Eine Möglichkeit, um dieses spezifische Charakteristikum der romantischen Besonnenheit zu fassen, ist im Subjekt zu verorten, das die medialen Transformationen von prosaischem Substrat zu hieroglyphischem Bildzeichen und vice versa vornimmt. Diese Übersetzung kann, »gewissermaßen mechanisirt, also auf einen Calculus zurückgeführt werden«, wie Schleiermacher (1838: 14) in seinen Ausführungen zur Hermeneutik anmerkt.

Die dieser Stoßrichtung zugrunde liegende These ist, dass Hoffmann in den Kompositionen von einem berechneten, mithin geradezu ›mathematischen‹ Substrat respektive einer »künstlich geordneten Verwirrung« (Schlegel 1968: 318) ausgeht, das den Kunstwerken zugrunde liegt. Zunächst deutet sich in einem nachfolgenden Teil der Rezension – der, nebenbei bemerkt, auch in den *Fantasiestücken* Eingang findet (vgl. DKV, K1: 56) – an, dass sich die ›Besonnenheit‹ Beethovens durch das »Studium der Kunst« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 641) konstituiere, da der »Meister das Ganze mit allen den charaktervollen Zügen nicht allein im Geist auffasste, sondern auch durchdachte.« (Ebd.)

Insbesondere in der ›Fortsetzung¹⁶⁷ der *Beethoven-Rezension*, die Hoffmann drei Jahre nach dem ersten Teil ebenfalls in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* veröffentlicht, wird der berechnete Unterbau der Kompositionen deutlich:

Nur der Componist drang wahrhaft in die Geheimnisse der Harmonie ein, der durch sie auf das Gemüth des Menschen zu wirken vermag; ihm sind die Zahlen Proportionen, welche dem Grammatiker ohne Genius

167 In der 1813 veröffentlichten Rezension bespricht Hoffmann ein anderes Werk Beethovens. Nachdem jedoch beide musikwissenschaftlichen Besprechungen im *Kreislerianum* Nro. 4 zu einem *Fantasiestück* synthetisiert werden (vgl. dazu etwa Uerlings 2016b: 395–396) sind die ästhetischen Ausführungen Hoffmanns in einem Verbund zu lesen.

nur todte, starre Rechenexempel bleiben, magische Präparate, denen er eine Zauberwelt entstehen lässt. (AMZ, BEETHOVEN II: Spalten 143–144)

Mit dieser Passage ist zu argumentieren, dass sich zwei grundsätzliche Fluchttrichtungen der ›Mathematik‹ in Hoffmanns Poetik abzeichnen: Einerseits eine ›Rechenkunst‹ und andererseits eine ›potenzierte‹, durch das romantische Genie zu erschließende, ›Zauberwelt‹ eines Kunstwerks. Auch die Rezeption dieses Kunstwerks, so nochmals Schleiermacher (1838: 14), kann »nicht dem Calcül unterworfen werden«, denn die »innere Structur« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634), die Hoffmann in Shakespeares Texten und Beethovens Partituren nachweist, ist ein Phänomen, das auf der Rezeptionsseite nicht auf eine deterministische (›grammatikalische‹) Dekodierung der arabesken Verschlingung abzielt, sondern vielmehr im Konzept der hermeneutischen ›Entfaltung‹ eine Rezeptionsästhetik des ›kontemplativen Verirrens‹ innerhalb eines ästhetischen Raumes vorzeichnet. So lässt Hoffmann im *Kreislerianum Nro. 4* die ›Autormaske‹ Kreisler darlegen, dass er bei der Musikrezeption in einem »mit allerlei seltenen Bäumen, Gewächsen und wunderbaren Blumen umflochtenen Irrgarten eines fantastischen Parks wandelt und immer tiefer und tiefer hineingerät, [und] nicht aus den wundervollen Wendungen und Verschlingungen [...] herauszukommen vermag« (DKV, K1: 57–58). Trotz dieser Verirrung ist gleichzeitig festzuhalten, dass die Arabeske durchaus das Rezeptionsereignis formatiert: So gebraucht Kreisler nicht die Metapher einer, um mit Goethe (1959: 347) zu sprechen, ›systemlosen‹ *Natur*, sondern mit dem ›Park‹ eine Raumkonfiguration, die die Zeichen der Natur zu einem formalisierten und idealisierten Ensemble *normiert*.¹⁶⁸ Um die Unendlichkeit – und damit den Universalitätsanspruch (vgl. Kapitel 3.2) – dieses künstlichen und kunsthaften Ortes zu wahren, ist daher eine ›fantastische‹ Modulation notwendig, mithin eine Rezeptionsästhetik, die sich durch eine perpetuierende Reflexionstiefe (vgl. dazu auch Kremer 2003: 99) auszeichnet. Die Realisation eines ›universellen‹ romantischen Kunstwerks mit seiner »inkommensurablen Bildkomplexität« (ebd.) geschieht daher durch eine berechnete *Natur*, die jedoch als symbolische Hieroglyphe gelesen wird: So erschließt das individuelle Rezeptionsereignis, das Hoffmann als sukzessive ›Entfaltung‹ (vgl. AMZ,

168 Vgl. dazu auch die Ausführungen der Erzählinstanz im *Nachtstück Das steinerne Herz* zum »Gartenkunstwerk« (DKV, DSH: 319) des französischen Gartens, mithin eine Landschaftsarchitektur, die sich durch die formale Strenge und dem ›kalkulierten Verlaufen‹ in einem Irrgarten auszeichnet.

BEETHOVEN I: Spalte 634) einer »Mannigfaltigkeit« (DKV, K1: 58) konzeptualisiert, den Rezipient:innen das »wundervolle Geisterreich des Unendlichen« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634) durch die »fraktale Fantastik« einer unendlichen Arabeske.

Mit Blick auf die nachfolgenden Kapitel, die dezidiert die beiden Stoßrichtungen des Virtuellen verhandeln, ist die Relevanz der Mathematik für das Virtuelle festzuhalten – so beschreibt Hoffmann hier etwa einen »virtuellen« Raum, dessen Körper, wie etwa Flusser (2015: 277) ausführt, durch »Raffungen« entstehen, sich also durch ihre Berechenbarkeit auszeichnen. Diese Berechenbarkeit deutet sich, wie ebenfalls im folgenden Kapitel verhandelt wird, bereits in Leibniz' Ausführungen zum Virtuellen in seiner *Monadologie* an, in der er schreibt, dass die »von Gott eingepflanzten Veränderungsgesetze [in jeder Monade] virtuell vorhanden« (Leibnitz 1847: 50) sind und »wie aufgezogene Uhrfedern nacheinander« (ebd.) ablaufen. Hoffmanns Erzählverfahren zeichnen sich dabei durch zwei verschiedene Arten von »Mathematik« aus. Zu identifizieren sind etwa die »starre[n] Rechenexempel« (AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 144), mithin das »Calcül« (Schleiermacher 1838: 14), das Hoffmann besonders prononciert im *Nachtstück Die Jesuiterkirche in G.* ausbuchstabiert. In einer Szene beschreibt die Erzählinstanz des reisenden Enthusiasten, wie der Maler Berthold das Trompe-l'œil eines »hervorspringenden Altars« in eine »halbrunde Blende« der Jesuiterkirche malt (vgl. DKV, DJG: 114–116). Um die zweidimensionale Urskizze auf die dreidimensionale Topografie der Kirchenarchitektur zu überführen, verwendet der Maler das Verfahren einer Strahlenprojektion, indem er mittels Fackel die Schatten eines Perspektivrasters an die Kirchenwand überträgt (vgl. ebd.: 114–115). Nachdem auf die medientheoretischen Implikationen dieses Verfahrens im nachfolgenden Kapitel tiefer eingegangen wird, ist an dieser Stelle die »Mathematik« dieser Übertragung besonders hervorzuheben. Bertholds »einfache geniale Weise« (ebd.: 115) der Bildübertragung, in der »das einzige Fantastische [...] von genauer Berechnung« (ebd.: 116) abhängt, referenziert eine »grammatische Rechenkunst« mit singulären Relationalitäten, mithin ein isomorphes Zuweisungsverfahren, in der jeder Entität *eine* korrespondierende Entität zugewiesen wird. Diese Isomorphie erinnert an das »Calcül«, das Schleiermacher für die Übersetzung von Rede und Sprache postuliert, als dass das »Geschäft die Rede in Beziehung auf die Sprache zu verstehen, [...] gewissermaßen mechanisirt, also auf einen Calcul

lus zurückgeführt werden« (Schleiermacher 1838: 14) kann.¹⁶⁹ Nachdem der Maler Berthold in der *Jesuiterkirche* gleichsam als ›Schreiber‹ auftritt (vgl. Kapitel 6.3), unterliegt er ebenfalls dieser ›Mechanisierung‹. So vermerkt etwa Kittler (1999: 106), dass Berthold »wie ein Roboter [...] medientechnische Algorithmen« ausführe, wenn er das Raster mittels Schattenwurf auf die Kirchenwand überträgt. Anstatt also eine ausgefeilte »Gleichung der Quadrate, die die krummen Linien des Netzes auf die Höhlung« (DKV, DJG: 115) berechnen könnte, auszuarbeiten und so ein »magische[s] Präparat[]« (AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 144) herzustellen, behilft sich Berthold mit einer trivialen Technik des ›Brute-forcings‹, das Kittler (1999: 105–106) mit dem (Raytrace-)Rendering der modernen Computergrafik vergleicht. Diese berechneten Schattenwürfe sind daher nicht als suggestive, mithin *pareidologisch* zu lesende Bildinspirationen zu deuten, sondern vielmehr als ›grammatische Calcüle‹ (vgl. Schleiermacher 1838: 14), die auf ein singuläres respektive isomorphes Verhältnis von Urbild und Abbild hindeuten.

Das Gegenkonzept zu dieser Mathematik als ›Rechenexempel‹ findet sich in den »magische[n] Präparate[n]« (AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 144), die in der *Beethoven-Rezension* ausgeführt werden, gleichwohl gebraucht Hoffmann auch in der Beschreibung von Beethovens Musik die Metapher einer Projektion, die jedoch, im Gegensatz zu Bertholds ›singulärem‹ Abbildungsverfahren, zu einer Pluralität ›potenziert‹ wird:

Seltsame Gestalten beginnen einen lustigen Tanz, indem sie bald zu einem Lichtpunkt verschweben, bald funkelnd und blitzend auseinander fahren, und mitten in diesem aufgeschlossenen Geisterreiche horcht die entzückte Seele der unbekannten Sprache zu, und versteht alle die geheimsten Ahnungen, von denen sie ergriffen. (Ebd.: Spalte 143)

Hoffmanns »unbekannte[] Sprache« (ebd.) ist dabei in einer Fluchtlinie zur romantischen Hermeneutik zu lesen, denn, so notiert Novalis zu Beginn der *Blütenstaub-Fragmente*, die »Sprachlehre [ist] [...] die Dynamik des Geisterreichs« (Novalis 1901a: 1). Daher betont auch Schleiermacher (1838: 14), dass zwar die semiotischen Paradigmen der Übersetzung von Sprache in Rede ›mechanisiert‹ werden können, gleichwohl sei die eigentliche Hermeneutik im

169 Vgl. dazu auch einmal mehr die Anmerkungen zu Beginn dieses Kapitels, in der Kants Ausführungen zur ›mechanischen‹ respektive ›schönen‹ Kunst unter dem Vorzeichen der Einbildungskraft verhandelt wurden (vgl. Kant 1797: 294).

verstehenden Subjekt selbst zu verorten, was eine singuläre Relationalität ausschließe:

214

Betrachtet man nun aber die Sprache als aus den jedesmaligen Akten des Sprechens entstanden, so kann auch sie, da auf Individuelles zurückgehend, nicht dem Calcül unterworfen werden; sie ist selbst ein Individuum gegen andere und das Verstehen der Sprache unter dem eigenthümlichen Geiste des Redenden eine Kunst, wie jene andere Seite, also keine mechanische, also beide Seiten einander gleich. (Ebd.)

So sind Hoffmanns ›Rechenexempel‹ in ihrer Isomorphie in einer Fluchtlinie zu Schleiermachers Begriff der ›Grammatik‹ zu lesen, während die ›magischen Präparate‹ mit der romantischen Hermeneutik korrespondieren (vgl. ebd.: 16). Mithin adressieren Hoffmann und Schleiermacher also zwei Stoßrichtungen eines Übersetzungsparadigmas, wie es auch Novalis ausbuchstabiert:

Eine Uebersetzung ist entweder grammatisch [...], oder mythisch. Mythische Uebersetzungen sind Uebersetzungen im höchsten Styl. Sie stellen den reinen, vollendeten Karakter des individuellen Kunstwercks dar. Sie geben uns nicht das wirkliche Kunstwerck, sondern das Ideal desselben. (Novalis 1901a: 16)

Der Begriff des ›Präparats‹, das Hoffmann in der *Beethoven-Rezension* bemüht, verweist daher auf eine plurale, mithin *organische* respektive arabeske Relationalität, die sich im Subjekt selbst konstituiert, – denn die »Differenzen des menschlichen Geistes« sind, so Schleiermacher (1838: 11), von Individuum zu Individuum unterschiedlich angelegt. Aus den ›magischen Präparaten‹ respektive den ›mythischen Übersetzungen‹ ›erwächst‹ also durch die subjektive Phantasie ein »schöner Baum Knospen und Blätter, Blüten und Früchte aus einem Keim treibend« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634), mithin also ein arabeskes »*Hieroglyphen-Alphabet* [...], wovon sie [= die Phantasie] mit wenigen Bildern angesprochen wird« (Jean Paul 1804: 32). Diese Bildlichkeit findet sich auch bei Hoffmann, der in der *Beethoven-Rezension* davon schreibt, dass sich in dieser »Zauberwelt« (AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 144) »in rastlosem Fluge die wunderbarsten Bilder« (ebd.: 143) den Zuhörer:innen offenbaren – mithin konstituiert sich die »Mannigfaltigkeit« (DKV, K1: 58) daher aus der Pluralität der Konkretisationen. Aus diesem Grund deutet Schleier-

macher, wie bereits mehrmals hingewiesen, die romantische Hermeneutik vor der Folie eines ›unendlichen‹ Kunstwerks:

215

Das volle Geschäft der Hermeneutik ist als Kunstwerk zu betrachten, aber nicht, als ob die Ausführung in einem Kunstwerk endigte, sondern so daß die Thätigkeit nur den Charakter der Kunst an sich trägt, weil mit den Regeln nicht auch die Anwendung gegeben ist, d. i. nicht mechanisch werden kann. (Schleiermacher 1838: 16)

Die spezifische Wirkästhetik eines Kunstwerks, das diese ›unendliche Mannigfaltigkeit‹ besitzt, lässt sich mit unter dem Konzept der ›Erhabenheit‹ subsumieren. Bereits 1757 notiert Burke (1757: 52): »Infinity has a tendency to fill the mind with that sort of delightful horror, which is the most genuine effect, and truest test of the sublime.« Diese Lesart ist auch im romantischen Denken nachzuweisen, so unterteilt beispielsweise Eberhard (1799: 132) in seinem Wörterbuch das Sublime in zwei Domänen: Einerseits lasse sich das Erhabene als physikalische Größe oder Ausdehnung begreifen, die »für unser Anschauen unendlich ist«, andererseits kann das Erhabene auch »das unermesslich *Große* in dem Genie« bezeichnen. Kant (1797: 169) argumentiert, dass die unermessliche Größe des Erhabenen ihren Maßstab durch sich selbst erhält: »Es ist eine Größe, die bloß sich selber gleich ist.« Daher finde sich das Erhabene nicht in der (physikalischen) Natur, sondern ausschließlich im subjektiven Imaginären (vgl. ebd.), das sich, wie gerade festgestellt, mittels ›kalkulierter Symbole‹ artikuliert, die im hermeneutischen Prozess ›entfaltet‹ (vgl. dazu auch Iser 1994: 228) werden. Anzumerken ist, dass Kant hier dezidiert aufklärerisch argumentiert: In der Natur sei keine Unendlichkeit ohne Maßstab oder Größenreferenz aufzufinden, weder in Mikro- noch in Makroperspektive: »Die Telescope haben uns die erstere, die Microscope die letztere Bemerkung zu machen reichlichen Stoff an die Hand gegeben.« (Kant 1797: 170) Dem gegenüber sind etwa Goethes Ausführungen zu stellen, der davon ausgeht, dass Natur ein »Leben und Folge aus einem unbekannten Zentrum, zu einer nicht erkennbaren Grenze« (Goethe 1959: 347) sei, dessen Betrachtung »daher endlos« (ebd.) sei.

So steht das ›Erhabene‹ in einer Fluchtlinie mit dem ›Wunderbaren‹, das, wie bereits ausgeführt, ebenfalls eine Neukonfiguration der *Natur* bedingt. Es verwundert daher nicht, dass im Laufe des 19. Jahrhunderts das von Kant geprägte, eher negativ konnotierte Verständnis des Erhabenen, das, analog zum ›Wunderbaren‹, nicht dem Ideal der Aufklärung entsprach, zu einer positiven Rezeptionsästhetik umgedeutet wurde, in der sich das Subjekt in der Erhaben-

heit des Objektes durch »die Überwältigung und Erweiterung seiner Einbildungskraft« (Berressem 2016: 169) verliert. Konsequenz dazu findet sich das Erhabene in romantischer Lesart daher nicht nur in der Naturbetrachtung, sondern auch in der Kontemplation der Kunst wieder: So konzipiert Schlegel »das romantische Kunstwerk als formales Gebilde von hoher semiotischer Verdichtung, dessen präzise äußere Begrenzung mit einer unendlichen Reflexionstiefe und einer inkommensurablen Bildkomplexität kommuniziert« (Kremer 2003: 99). Archetypus dieses Kunstwerks sei, so Kremer (ebd.) weiter, der Roman, »weil er von seinen formalen Voraussetzungen her dem Primat der Unendlichkeit am nächsten« komme, mithin ein Befund, der sich bereits mit Verweis auf Kants *Critik der Urtheilskraft* nachweisen lässt, in der er postuliert, die ›Dichtkunst‹ setze die »Einbildungskraft in Freyheit« (Kant 1797: 328) und ermögliche so eine »unbegrenzte[] Mannigfaltigkeit möglicher damit zusammenstimmender Formen« (Kant 1797: 328). In dieser Fluchtlinie zeigt sich, dass auch in romantischer Deutung das Erhabene als Prozess der Konzeptualisierung zu lesen ist, wie bereits Kant (ebd.: 173–174) angemerkt hat. So schreibt Schlegel, die (tragische) Kunst sei »als idealistische Darstellung einer erhabenen oder schönen Wirklichkeit« (Schlegel 1968: 357) anzusehen. In der romantischen Deutung des Erhabenen kristallisiert sich mithin eine Rezeptionsästhetik heraus, die der symbolisch-formalisierten Konstitution des Kunstwerks eine durch perpetuierende Imaginations- und Reflexionstiefen geschaffene Unendlichkeit entgegensetzt, was einmal mehr die Notwendigkeit der Herausbildung einer zur ›romantischen Hermeneutik‹ fähigen Leser:in hervorhebt.

Dieser Befund deutet sich bereits in der ›arabesken Verschachtelung‹¹⁷⁰ an, die Hoffmann in der *Beethoven-Rezension* als mediale Beschreibungstechnik des Unendlichen verwendet. Analog zu Kant (1797: 206), der schreibt, das Erhabene sei als »ein Gegenstand (der Natur)« zu denken, dessen »Vorstellung das Gemüth bestimmt, sich die Unerreichbarkeit der Natur als Darstellung

170 Vor diesem Hintergrund erklärt sich daher, dass der sprachliche Duktus in Hoffmanns Beschreibung – trotz musikwissenschaftlichem Anspruch – zu pathetischen, mithin »eindringlichen, beschwörenden, nicht selten feierlichen Formulierungen« (Steincke/Allroggen 2006b: 638) neigt: Die *textuellen* Beschreibungen, die Hoffmann für die Schilderung des *performativen Erlebnisses* der Musik respektive der Vergegenwärtigung des Musikgenusses wählt, erinnern wiederum an eine Ekphrasis, mithin der schriftlichen Darstellung von verschiedenen *Landschaftsgemälden*, die ihrerseits wiederum *szenografische* und *performative* Anleihen besitzen.

von Ideen zu denken« findet sich bei Hoffmann eine räumliche Beschreibung eines Naturereignisses, das zwischen hieroglyphischem Zeichen, atmosphärischem Phänomen und Metapher oszilliert, um die spezifische Wirkästhetik eines performativen Musikerlebnisses herauszuarbeiten:

Ein Leben voll Liebe, voll Seligkeit, wie vor der Sünde, in ewiger Jugend; kein Leiden, kein Schmerz; nur süßes, wehmüthiges Verlangen nach der geliebten Gestalt, die ferne im Glanz des Abendrothes daher schwebt, nicht näher kommt und nicht verschwindet; und so lange sie da ist, wird es nicht Nacht, denn die selbst ist das Abendroth, von dem Berg und Hain erglühen. (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 632)

So ist also festzuhalten, dass das Sublime, obwohl Hoffmann den Begriff in keiner der Varianten der *Beethoven-Rezension* verwendet, als Rezeptionsästhetik der ›hypermedialen‹ Komponenten in den Texten tauglich scheint.¹⁷¹ Als Produktionsmethode für diese Kunstwerke von inkommensurabler Bildkomplexität (vgl. Kremer 2003: 99) bringt Hoffmann nicht nur hypermediale Räume in Stellung, sondern verhandelt auch Motive, die sich vor der Folie einer ›hermeneutischen Mathematik‹ lesen lassen – mithin einer Ästhetik, die die deterministischen respektive ›prosaischen‹ Objekte als Substrat eines im Rezeptionsakt entstehenden Kunstwerks begreift. Nachdem sich Hoffmanns Poetik auch durch die Medientransformationen – oder, um Novalis' Terminologie aufzugreifen: »Uebersetzungen« (Novalis 1901a: 16) – auszeichnet (vgl. etwa Kapitel 3.3), sind beide von Schleiermacher (1838: 16) aufgezeigten Paradigmen (›Grammatik‹ und ›Hermeneutik‹) zu verhandeln.



Das Ziel dieser Arbeit ist, das Virtuelle als konzeptionelles Motiv, poetologischer Topos und erzählerisches Verfahren in Hoffmanns Œuvre zu verhandeln. So ist an dieser Stelle, die mithin auf die beiden nachfolgenden Kapitel überleitet, die die zwei Domänen des Virtuellen untersuchen, zu fragen, ob sich die beiden Stoßrichtungen der ›Mathematik‹ respektive der »Sprachlehre« (Novalis 1901a: 1) in diese Domänen einschreiben lassen (vgl. Abb. 5).

171 Selbst der ›delightful horror‹, den Burke (1757: 52) im Erhabenen ausmacht, ist in Hoffmanns Darstellungen anzutreffen, wie sich etwa in den Ausführungen zu Mozart zeigt: »In die Tiefen des Geisterreichs führt uns Mozart. Furcht umfängt uns; aber, ohne Marter, ist sie mehr Ahnung des Unendlichen.« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 632)

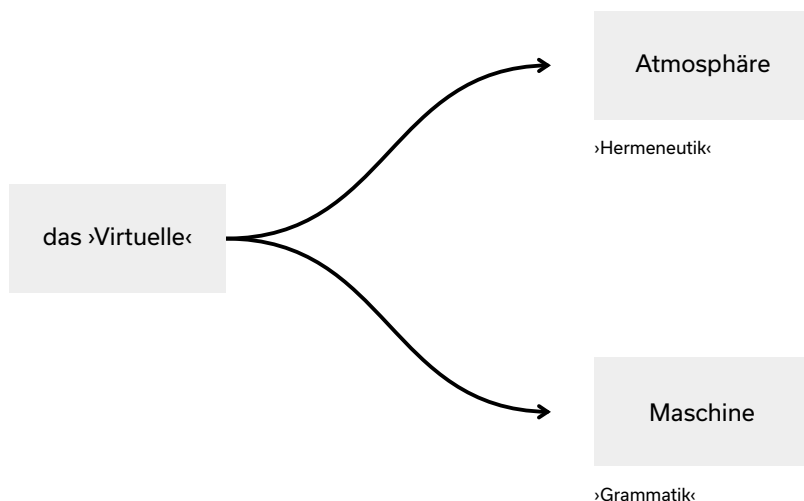
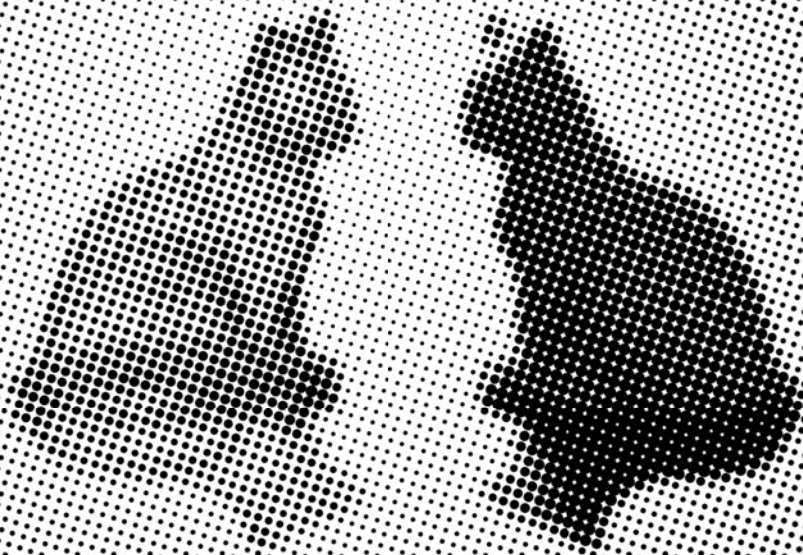


Abb. 5. Schematische Darstellung der Zuordnung von Schleiermachers ›Übersetzungsparadigmen‹ zu den Domänen des Virtuellen. (Quelle: Eigene Darstellung)

Ist die maschinelle Domäne des Virtuellen, die unmittelbar nachfolgend verhandelt wird, eine Ausprägung der »Grammatik« (Schleiermacher 1838: 14) respektive der »Rechenexempel« (AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 144), die eine direkte Relationalität von Ur- und Abbild verlangt? Sind also die optischen Aspekte des Virtuellen tatsächlich dezidierte ›Spiegelwelten‹, die ›grammatisch‹ an ihre Urbilder gebunden sind? Welche Strategien der ›Verfremdungen‹ finden in Hoffmanns Poetik Verwendung, die diese Relationalität vervielfältigen? Lassen sich etwa in Hoffmanns Bearbeitungen der Abbildungsverfahren auch Aspekte festmachen, die die reine Imitatio durchbrechen und sich so von der Ästhetik der Simulation (vgl. Esposito 1998: 270) emanzipieren? Mit diesen Fragen beschäftigt sich nachfolgend Abschnitt IV.

Ebenfalls zu verhandeln ist, ob sich die atmosphärischen Charakteristika des Virtuellen kongruent mit den ›hermeneutischen‹ Prinzipien erweisen: Sind die »magische[n] Präparate« (AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 144), die einer »Zauberwelt entsteigen« (ebd.), jene Potentialitäten des Texts, die Lévy (1998: 47–49) und Ryan (2015: 26, 32–34) als epistemische Stoßrichtung des Virtuellen deuten? Dieser Frage geht Kapitel V nach.

IV. Maschine





7 Zum Begriff der ›Maschine‹

Die nachfolgende Auseinandersetzung möchte die ›Maschine‹ in zwei verschiedenen Fluchtrichtungen untersuchen. Einerseits soll die Funktion der Maschinen in einer Art ›Makroperspektive‹ als Motiv *innerhalb* von Hoffmanns Werk ausgearbeitet und auf ihre Parallelen und Interferenzen mit dem Virtuellen ausgewertet werden. Andererseits lässt sich die Maschine auch als übergreifendes Konzept denken, als typisch romantische Allegorie (vgl. Kremer 2003: 106), die sowohl einzelne Figuren als auch die (Medien-)Rezeption selbst als maschinelle Prozesse respektive Systeme modelliert. Beide Stoßrichtungen wurden bereits in Kapitel 1.1 als maschinelle Domänen des Virtuellen skizziert,¹⁷² indem die Maschine einerseits als technisches Artefakt – insbesondere der Optik – andererseits unter dem Vorzeichen der Schrift als ›Symbolmaschine‹ gedeutet wurde.



Als Alan Turing 1950 seinen berühmten Aufsatz *Computing Machinery and Intelligence* veröffentlicht, der später das Schlagwort *Turing-Test* etablieren wird, leitet er den Text mit der zentralen Frage, ob ›Maschinen denken können‹ ein. Bei der Bearbeitung dieser fundamentalen Fragestellung stellt er jedoch zu Beginn fest, dass der Begriff der ›Maschine‹ zu ambivalent und uneindeutig sei, um darauf rekurren zu können. Nachdem weder die Begriffe des ›Denkens‹

172 Vgl. dazu insbesondere Abb. 2 auf Seite 31.

noch der ›Maschine‹ abschließende oder zumindest einheitliche Definitionen mitbringen, würde sich die Frage, ob ›Maschinen denken können‹ in einer empirischen – und demnach aus Turings Perspektive unbefriedigenden – Untersuchung erschöpfen (vgl. Turing 1950: 433). Als erste Konsequenz aus dieser Ambivalenz entscheidet Turing daher, dass die Fragestellung seines Aufsatzes zu ändern sei: Statt ›Können Maschinen denken?‹ müsse die Frage eher lauten, ob sich eine Maschine im Spiel ›Imitation Game‹ ausreichend lange glaubwürdig als Mensch ausgeben könne, um damit einen anderen Menschen zu täuschen (vgl. ebd.: 434). Durch diese Zuspitzung lässt sich zumindest einer der problematischen Termini – das ›Denken‹ – operationalisieren; die Problematik der näheren Definition des Maschinenbegriffs bleibt jedoch nach wie vor bestehen. Turing (ebd.: 435) begegnet dieser, indem er selbst eine Definition der Maschine vornimmt, die, zumindest im Rahmen seines anvisierten *Turing Tests*, drei erschöpfende Charakteristika umfasst:

1. Um ›die Maschine‹ zu konstruieren, ist jede Art von *engineering* erlaubt. Diese Aussage schränkt Turing im weiteren Verlauf des Aufsatzes deutlich ein und fokussiert sich letztendlich auf ›digitale Computer‹ (vgl. ebd.: 436).¹⁷³
2. Es ist nicht notwendig, dass eine einzelne Ingenieur:in in der Lage ist, die Funktionsweise der geschaffenen Maschine zu erklären (vgl. ebd.: 435).¹⁷⁴
3. Personen, die auf die herkömmliche Weise geboren wurden (›men born in the usual manner« (ebd.)), sind im Kontext seines Aufsatzes nicht als Maschinen zu deuten.¹⁷⁵

Schon aus diesen kursorischen Überlegungen wird deutlich, wie problematisch die Arbeit mit dem Begriff der ›Maschine‹ ist – selbst vor dem Hinter-

173 An dieser Stelle ist kurz anzumerken, dass ›digital‹ in diesen Ausführungen nicht notwendigerweise mit ›elektrisch‹ gleichzusetzen ist. Turing (1950: 439) spricht etwa explizit die *Analytical Engine* des Mathematikers Charles Babbage an, deren Beschreibungen um 1837 erstmals veröffentlicht wurden. Der Entwurf der Rechenmaschine sah nicht die Verwendung von Strom vor, sondern sollte von einer Dampfmaschine angetrieben werden.

174 Mit diesem Aspekt geht Turing einen bedeutenden Schritt: Selbst die Erschaffer:in eines maschinellen Systems ist nicht notwendigerweise dessen Be-Herrscher:in.

175 Diese Ausführungen sind aus heutiger Perspektive einzuordnen: Weshalb betont Turing, dass er mit ›digitalen‹ Computern arbeiten möchte? Weshalb schließt er ausdrücklich Menschen in seiner Definition der Maschine aus? Die Antwort auf diese Fragen

grund, dass Turing mit einer vergleichsweise ›modernen‹ Perspektive dessen Semantik fassen möchte. So beschränkt diese Definition zunächst anmutet, bietet sie – wie sich später zeigen wird – wertvolle Impulse im Umgang mit ›der Maschine‹; insbesondere, wenn im weiteren Verlauf die Konzeption der Maschine ein Stück weit von ihrem Konnex mit dem technischen Artefakt abgelöst werden soll.

In seiner »Relektüre« (Strätling/Witte 2006: 15) von Turings Aufsatz *On Computable Numbers* (1937), der gewissermaßen das Fundament für *Computing Machinery and Intelligence* legt, weist Grube (2006: 106–107) darauf hin, dass Turings Text als »Gründungsakte einer neuen Generation von Maschinen« zu lesen sei: Turing habe nicht nur »das Grundprinzip des modernen Computers beschrieben«, sondern auch eine »Schriftmaschine [...], die rechnen kann« konturiert. So schreibt Turing in §9 des Aufsatzes: »Computing is normally done by writing certain symbols on paper.« (Turing 1937: 249), was von Grube (2006: 107–108) derart gedeutet wird, dass Turing hier einen dezidiert ›menschlichen‹ Computer – oder zumindest den Prozess eines rechnenden Menschen – systematisiert. Vergleicht man *On Computable Numbers* mit *Computing Machinery and Intelligence* – zwei Aufsätze, die gut 13 Jahre und einen Weltkrieg Abstand zueinander haben, so lässt sich hier eine Entwicklung identifizieren, die den Computer immer weiter weg vom deterministisch-rechnenden Menschen abstrahiert und zu einem ›intelligent-obskuren‹ Subjekt transformiert.

Trotz der sich bereits abzeichnenden Problematik des Maschinenbegriffs in seiner multiplen, teilweise auch paradox anmutenden semantischen Vielfalt, ist dennoch festzuhalten, dass der Begriff im Kontext der vorliegenden Arbeit aus mehreren Gründen aufzugreifen ist:

- Der Begriff der Maschine ist um 1800 ein zentrales Dispositiv im kulturellen Diskurs (vgl. etwa Jean Paul 1804: 129–130; Novalis 1901b: 495) – auch Hoffmann verarbeitet, wie sich etwa in den *Kreisleriana* oder im

erschließt sich aus dem historischen Kontext und Turings biografischen Hintergrund: Der Terminus ›Computer‹ bezeichnete in den 1940-er Jahren das Berufsbild einer – meist weiblichen – Person, die nach standardisierten Schemata Berechnungen durchführte (vgl. Turing 1950: 436). Zu Kriegszeiten war die typische Aufgabe eines Computers – neben der kryptografischen Ver- und Entschlüsselung – die Berechnung der Flugbahnen von Artilleriegranaten. Aus Turings Perspektive ist es daher nötig, alle menschlichen Computer von seiner Definition auszuschließen.

Sandmann offenbart, die Maschine motivisch und verwendet dazu den Begriff wortwörtlich (vgl. etwa DKV, K1: 72–73; DKV, DSM: 42).

- Die Verwandtschaft zwischen technischer Optik und der Psyche (vgl. Andriopoulos 2006: 182) bedingt nicht nur Interferenzen mit der Imagination als zentrale treibende Kraft hinter den fiktionalen Realitäten – einmal mehr ist daran zu erinnern, dass die Romantiker:innen sämtliches Wahrnehmung- und Vorstellungsvermögen der Opolis zurechnen (vgl. etwa Novalis 1901a: 2) – sondern führt in letzter Konsequenz auch zu einer Virtualisierung des Subjekts (vgl. Ryan 2015: 22), mithin ein Motiv, das auch Hoffmann, wie in diesem Kapitel gezeigt werden soll, unter dem Vorzeichen des Menschen als Maschine aufgreift.
- Der Maschinenbegriff beschränkt sich in Hoffmanns Werk nicht nur auf die innerdiegetische motivische Verwendung des Artefakts, sondern lässt sich auch, wie hier ebenfalls gezeigt werden soll, als Konzeptualisierung einer übergreifenden Poetik lesen, die sich durch spezifische Perzeptions- und Rezeptionsmodi auszeichnet.
- Die Privilegierung des Texts, dem, wie in Kapitel 1.1 mit Verweis auf Kant (1797: 328) ausgeführt, ein »Vorbildscharakter [...] für die Darstellung ästhetischer Ideen« (Barck 1993: 63) zukommt, prädestiniert eine Lesart, die die Schrift – wie bereits Turing vermutete – als »symbolische Maschine« (vgl. Krämer 2006: 81) interpretiert, die wiederum in das Verhältnis mit Turings Symbolmaschine zu setzen ist.
- Nicht zuletzt ist das Virtuelle – insbesondere in seiner modernen Semantik – eng mit der Virtual Reality verbunden, auch wenn die vorliegende Arbeit diesen Konnex aufs Deutlichste in Frage stellen möchte. Gleichwohl ist die Virtual Reality nicht nur auf eine Maschine als Produktionsmittel angewiesen, sondern die Ästhetiken der VR sind untrennbar mit dem spezifischen *Eigensinn* der Maschine verbunden.

Um die Konvergenzen zwischen diesen multiplen Aspekten zielführend aufzuklären und schließlich in einer »ultimativen Maschine«, die zwischen Mensch und Computer verortet ist, zusammenzuführen, ist zunächst ein kursorischer Blick auf die historische Entwicklung der Maschine notwendig.

7.1 Zur historischen Entwicklung der Maschine

Im historischen Gefüge erfährt der Terminus ›Maschine‹ mehrere Neu- und Umdeutungen, die im Nachfolgenden kurz umrissen werden. Stark pointiert lassen sich grundsätzlich zwei Polaritäten identifizieren, die sich im Begriff der Maschine wiederfinden:

- i. Die Maschine ist als artifizielles, technisches Artefakt zu deuten, das Arbeit verrichtet.
- ii. Die Maschine ist darüber hinausgehend als Metapher zu verstehen, die für das Subjekt unsichtbare oder obskure Prozesse und Systeme konzeptualisiert.

Ad (i): In diese Interpretation eingeschrieben ist, dass die Maschine als ›tatsächliches Ding‹,¹⁷⁶ als Objekt, zu verstehen ist, das von einem Menschen geschaffen wurde. Um die in der Einleitung dieses Kapitels zitierte Kategorisierung aufzugreifen: Eine Maschine dieses Typs würde der Charakteristik Nro. 3 von Turing entsprechen. Ad (ii): In dieser metaphorischen Verwendung lässt sich das Konzept nicht auf exklusiv artifizielle Entitäten reduzieren – es ist demnach davon auszugehen, dass der Maschinenbegriff, wie bereits angedeutet, deutlich weiter zu fassen ist und sich nicht ausschließlich auf technische Artefakte einschränken lässt. Im heutigen Sprachgebrauch würde sich der Begriff der ›Black Box‹ anbieten, deren Innenleben für außenstehende Subjekte nicht einzusehen ist – während zugleich Interaktionen mit dieser ›Black Box‹ möglich sind.

Innerhalb dieses Spannungsfeldes wird die Maschine mit verschiedenen Bedeutungen und Konnotationen aufgeladen. Dabei ist davon auszugehen, dass sich die umrissenen Extreme keinesfalls gegenseitig ausschließen – vielmehr ist dieses Kontinuum als Dialektik zu verstehen, das, in unterschiedlichen Gewichtungen, die Maschine einerseits in ein ontologisches Gefüge einbettet, während gleichzeitig metaphorische Bedeutungen mitschwingen. Diese Dialektik findet sich selbst dann, wenn exklusiv auf die in (i) umrissene Konstitution der Maschine Bezug genommen wird: In diesem Bedeutungstyp-

¹⁷⁶ Die Wahl dieser Terminologie ist freilich nicht arbiträr getroffen, sondern rekurriert beispielsweise auf den Gegensatz von Ding und Person, wie er etwa bei Heidegger (1967: 47) angelegt ist.

pus ist etwa der Begriff der ›Technik‹ angelegt, dessen Konzeptualisierung – auch im Rahmen der vorliegenden Arbeit – durchaus fruchtbare Impulse liefern kann. Bevor demnach das ›Kontinuum der Maschine‹ untersucht werden kann, ist zunächst der Terminus der ›Technik‹ aufzuarbeiten, der insbesondere aus der Perspektive der Romantik zahlreiche Interferenzen mit dem in (ii) aufgezeigten Maschinentypus besitzt.

In der deutschen Übersetzung von Aristoteles' *Poetik* wird darauf hingewiesen, dass *téchnē* zwar einerseits mit ›Kunst‹ umschrieben werden könne, sich die Semantik jedoch insbesondere auf »das anwendungsbezogene Wissen von etwas Allgemeinem« (Schmitt 2008: 197) beziehe, sodass sich *téchnē* auch als ›Methode‹ übersetzen lässt (vgl. Aristoteles 2008: 3 {a20}). Als ›Gegenpol‹ zur Wissenschaft (›epistémē‹) (vgl. Schmitt 2008: 197) umfasst das antike Verständnis der *téchnē* jedoch weit mehr, als eine isolierte Methode, sondern stellt, mit Blumenberg (2012: 55) gesprochen, eine Grundbedingung für Kultur dar, die aus dem menschlichen Wirken in der Natur gespeist wird.¹⁷⁷

Die antike Vorstellung der Maschine spiegelt den oben aufgezeigten dualen Charakter der Terminologie präzise wider: Einerseits definiert Aristoteles die ›einfachen Maschinen‹ (vgl. dazu auch Zedler 1739: Spalte 1907) als Werkzeuge zur Kraftübertragung, die sich entweder isoliert oder im Verbund aus den Einheiten Seil, Stab, Rolle, Hebel sowie schiefe Ebene und Schraube konstruieren lassen. Andererseits lässt sich schon im Begriff des *deus ex machina* das mitschwingende mythisch-transzendente Verständnis der Maschine in der Antike festmachen.¹⁷⁸ Soll hier die antike Vorstellung der Maschine resümiert werden, dann ist zunächst festzuhalten, dass sie in erster Linie als Instrument der Täuschung wahrgenommen wurde und erst in nachgelagerter Bedeutung als Werkzeug zur Vereinfachung oder Ermöglichung von Arbeit.

177 Die Einschätzung von Trogemann/Viehoff (2005: 17), die die antike Interpretation der *téchnē* auf ihren rein produktiven Aspekt reduzieren, überzeugt daher nur partiell – jedoch weisen sie zurecht darauf hin, dass die praxeologische Domäne der Technik kaum Bestandteil von theoretischen Auseinandersetzungen in der Antike war.

178 Aristoteles empfiehlt etwa in seiner *Poetik*, dass der *deus ex machina* als Element im Theater dann eingesetzt werden solle, wenn Handlungen artikuliert werden sollen, die *außerhalb* des Bühnenraums liegen. Mithin konstituiert sich im *deus ex machina* eine ›Verweisfunktion‹ der Maschine, so benennt Aristoteles etwa die chronologische Komponente dieses Bühneneffekts, der es ermöglicht, Handlungen darzustellen, die entweder vor oder nach der Bühnenhandlung liegen. (vgl. Aristoteles 2008: 21 {1454b1}) Diese Charakteristik der Maschine, die gewissermaßen Vergangenheit und Zukunft in der Gegenwart zusammenführt, findet sich, wie in den Kapiteln 8.4 und V gezeigt wird, auch als Topos in der Romantik wieder.

Diesen aus moderner Perspektive etwas befremdlich anmutende Befund präzisiert Vilém Flusser, indem er darauf hinweist, dass der Etymologie des Terminus ›Maschine‹ bereits zwei zentrale Semantiken eingeschrieben sind, die sich im Übrigen nicht nur durch ihre Interferenzen mit der *téchnē* fruchtbar machen lassen, sondern auch Impulse für die in dieser Arbeit versuchte Bearbeitung einer Medienästhetik des Virtuellen liefern. Der erste Aspekt, der an dieser Stelle anzusprechen ist, findet sich in der ›Macht‹ bzw. der Machtausübung der Maschine gegenüber ihrer Benutzer:in: »Das Wort ›mechos‹ selbst entstammt dem uralten ›MAGH‹, das wir im Deutschen in ›Macht‹ und ›mögen‹ wiedererkennen« (Flusser 1997: 9). Flusser geht in seinen Ausführungen nicht weiter auf diese Dichotomie ein, jedoch ist die ambivalente Beziehung zur Maschine ein Motiv in Hoffmanns Werk einer der vielen *Dualismen*, die noch zu bearbeiten sind. Der zweite Aspekt, den Flusser auch für seine Argumentationen heranzieht, ist die inhärente Täuschungsabsicht, die der Maschine eingeschrieben ist: »Das griechische ›mechos‹ meint eine Vorrichtung zum Zweck des Betrügens, eine Falle, und das Trojanische Pferd ist dafür ein Beispiel. Ulysses heißt ›polymechanikos‹, was wir in der Schule mit ›der Listenreiche‹ übersetzen.« (Ebd.; vgl. dazu auch: Homer 1781: 409; Krohn 2006: 156) Durch diese Charakteristik konstituiert sich nun ein Konnex zwischen ›Technik‹ und ›Maschine‹, die beide als Mittel der Täuschung zu lesen sind. Bei der Frage nach Urheber:in und Adressat:in dieser Täuschung zeichnen sich zwei grundsätzliche Stoßrichtungen ab: Erstens ist die Täuschung als ›List‹ zu verstehen, als Kniff, den die Held:in (vgl. ebd.) anwendet, um die Natur als Widersacher zu überwinden.¹⁷⁹ Und zweitens findet sich in der Täuschung auch die ›Hinterlist‹ wieder, die sich nicht auf die Natur, sondern vielmehr auf andere handelnde Subjekte bezieht, wie sie etwa im Trojanischen Pferd angelegt ist, dessen Kontinuität bis zu Turings Aufsatz *Computing Machinery and Intelligence* fortzuschreiben ist, in dem das ›Denkvermögen‹ einer Maschine durch das Potential operationalisiert wird, ob sie einen Menschen im Spiel ›Imitation Game‹ ausreichend lange *täuschen* kann.

Neben dieser etymologischen Überlegung ist jedoch ein weiterer Aspekt, den Flusser ebenfalls umreißt, von Interesse: Das der Technik eingeschriebene Täuschungsmotiv ist auch als Praxis zu verstehen, nämlich insofern, als

179 Flusser (1997: 11) konzentriert sich in seinen Ausführungen weitgehend auf diesen Aspekt.

dass die Künstler:in als ›Maschinist:in‹ zu deuten ist, die dem Material eine Form ›abtrotzt‹:

228

Das griechische ›techné‹ meint ›Kunst‹, und es hängt mit ›tekton‹ = ›Tischler‹ zusammen. Der Grundgedanke dabei ist, daß Holz (griechisch ›hylé‹) ein unförmiges Material ist, dem der Künstler, der Techniker, Form verleiht, und der dadurch die Form überhaupt erst zwingt, zu erscheinen. (Flusser 1997: 10)

Auf die von Flusser in diesem Zitat ans Licht gebrachten Aspekte der Formgebung wird später im Kontext des *Eigensinns* näher eingegangen. Für die hier angerissene Auseinandersetzung zwischen Technik und Maschine eignet sich jedoch der Hinweis, dass Maschine und Technik (und in Flussers Ausführungen auch: Design und Kunst) in einer untrennbaren Beziehung zueinander stehen: ›ein Begriff ist ohne die anderen undenkbar, und sie entstammen alle der gleichen existentiellen Einstellung der Welt gegenüber.‹ (Ebd.)¹⁸⁰

Aus diesen Überlegungen lässt sich bereits ein signifikanter Dualismus ableiten, der, wie Flusser (ebd.) ausführt, jedoch von artifizieller Natur ist: Der Zusammenhang zwischen Technik/Maschine einerseits und Kunst andererseits sei ›jahrhundertlang (mindestens seit der Renaissance) geleugnet‹ (ebd.) und erst am Ende des 19. Jahrhunderts mit dem Konzept des ›Designs‹ überbrückt worden. Insofern ist zu untersuchen, ob sich in der Romantik, die

180 Die Gleichsetzung der *téchnē* mit ›Kunst‹ erscheint etwas pointiert; der Begriff ›techné‹ findet sich schon bei Platon als zwiespältiges, hybrides und mitunter dialektisch angelegtes Konstrukt wieder, das zwar im Kontext des antiken Sprachgebrauch gelesen werden muss, der kaum zwischen Technik und Kunst (im modernen Sinne) unterschied (vgl. Platon 1826b: 450-St.1-A; Ströhl 2014: 33), jedoch finden sich durchaus verschiedenartig angelegte Ausprägungen der Technik, die sich nur bedingt mit einem modern geprägten Kunstverständnis in Deckung bringen lassen: Krohn (2006: 155–160) geht etwa von einer mindestens vierteiligen Typologie des antiken Technikverständnisses aus, in der nur in einzelnen Aspekten von einer semantischen Übereinstimmung von Kunst und *téchnē* zu sprechen ist. Auch wird das grundsätzliche Verständnis von Technik als Täuschungsmittel in dieser Betrachtung um einen weiteren Aspekt erweitert: Insbesondere in seinen Ausführungen der Technik als *conditio humana* findet sich neben der Technik als List bzw. Tücke etwa auch das komplementär angelegte Motiv der »maßvolle[n] Einpassung in die Ordnung der Natur durch Techniken der Arbeit« (ebd.: 159). Derartige Differenzierungen finden sich bei Flusser nicht, daher ist bei der Lektüre des Texts stets dieser zugespitzte Duktus – und Flussers ironische Überzeichnung – zu berücksichtigen.

mitunter auch als ›Wegbereiter der Moderne‹ (vgl. Kremer 2003: 27) verstanden wird, Fragmente dieser Transformation festmachen lassen.

Die Renaissance liefert auch das Stichwort für die Überlegung zum anthropologischen Bild einer ›neuen‹ Maschinist:in, die sich von den bisherigen Akteuren der Technik (wie etwa der von Flusser (1997: 9) angesprochene Odysseus) deutlich unterscheidet. Nachdem Leonardo da Vinci ebenfalls in den Texten Hoffmanns bearbeitet wird,¹⁸¹ kann hier exemplarisch auf dessen Selbstverständnis verwiesen werden. Moderne Literatur verwendet etwa Begriffe wie »Renaissance-Mensch« (Wallace 1977: 110) oder »Künstler-Ingenieur« (Tkaczyk 2011: 27), um zu erfassen, wie die von Flusser postulierte ›Spalte‹ zwischen Kunst und Technik durch einzelne ›Genies‹ überbrückt wurde. Zu erwähnen ist, dass Leonardo stets in der Theorie und Konzeption verweilte, den ›letzten Schritt‹ (vgl. Wallace 1977: 110) der praktischen Realisation seiner Ideen jedoch nicht unternahm. Insofern unterscheidet sich Leonardo als ›Künstler-Ingenieur‹ ein Stück weit vom ›Techniker-Ingenieur‹ – wie er etwa in Gestalt von Galileo Galilei existierte, der das notwendige Instrumentarium für seine Naturbeobachtungen tatsächlich selbst konstruierte (vgl. dazu Vogl 2001: 121).

Nachdem ein zentrales Charakteristikum der Technik die ›Überlistung‹ der Natur mittels der Maschine darstellt, ist davon auszugehen, dass das epochenspezifische Bild der Natur eng mit dem Bild der Maschine verwoben ist. Neben dieser Überlistung leitet insbesondere die Beobachtung der Natur mittels Maschinen, mithin die »Technisierung der Naturerkenntnis« (ebd.: 115) eine Transformation ein, die sich nicht mehr im schlichten Gegensatz zwischen Natur und Technik fassen lässt (vgl. Blumenberg 2012: 7), sondern vielmehr, so Vogl (2001: 115) weiter, zu einer ›Denaturierung der Wahrnehmung‹ führt. Jede Beobachtung der Natur wird, wie sich etwa in Galileis Schrift *Sidereus Nuncius* zeigt, gleichzeitig zu einer Theorie des Instruments rückgeführt (vgl. Galilei 1989: 38–39). Dieser Befund leitet gewissermaßen auf den logisch nachfolgenden Entwicklungsschritt über, der sich ab dem 17. Jahrhundert abzeichnet: Durch die fortschreitende Innovation in der (Fein-)Mecha-

181 Diese Bearbeitung ist mehrdimensionaler Natur: So finden sich nicht nur direkte Verweise auf die Person Leonardos in Hoffmanns Werk (etwa in *Die Elixire des Teufels* (vgl. DKV, ELIXIERE: 277)), sondern liefert, wie bereits ausgeführt, mit seinem spezifischen Modell der Inspiration – das auch unter dem Vorzeichen einer *téchnè* gedeutet werden kann – als ›pareidologischer‹ Rezeptionsvorgang (vgl. Kapitel 6.2) Impulse für Hoffmanns *Serapiontik*.

nik erhöht sich der technisch realisierbare Grad an Komplexität derart, dass eine Nachbildung der Natur *in* der Maschine – zumindest als Gedankenexperiment – möglich scheint. Die Maschine ist demnach nicht mehr als ›Werkzeug‹ zur ›Interaktion‹ mit der Natur zu verstehen, sondern inkorporiert die Natur selbst.¹⁸² Diese Entwicklung findet schließlich mit Descartes einen vorläufigen Höhepunkt, indem die Natur selbst als deterministische Maschine verstanden wird (vgl. Descartes 1870: 57–58, 65), die aristotelische Teleologie also durch etwas ersetzt wird, das als ›maschinistisches Weltbild‹ gelten kann, in dem selbst das menschliche Subjekt als Maschine modelliert wird (vgl. La Mettrie 1875: 25). Die Implikationen, die sich durch diesen Wandel des Weltbilds von einem transzendental-theologischen Modell – wie dem der Scholastik – hin zu einer »mathematische[n], mechanisch-funktionale[n] Vorstellung von der Welt« (Münch 1999: 135) vollziehen,¹⁸³ sind insbesondere durch deren historische Verortung im Barock relevant. Nachdem diese Epoche, die als »zentrale Konstitutionsphase der Neuzeit« (Niefanger 2006: 21) gedeutet wird, der Romantik direkt vorgeschaltet ist, ist daher davon auszugehen, dass sich an der Schwelle zum 19. Jahrhundert bereits einige Motivkomplexe konturieren, die sich in der Romantik dann zu fundamentalen Dispositiven im gesellschaftlichen wie auch ästhetischen Diskurs entwickeln. Grundlegende soziale und technologische Umwälzungen, wie etwa die Erfindung der Rechenmaschine oder die (Wieder-)Entdeckung und Beschreibung des Blutkreislaufs finden im Barock ihren Anfang (vgl. ebd.), erste Ansätze der Industrialisierung – Niefanger verwendet den Begriff »Protoindustrialisierung« (ebd.: 38) – zeichnen sich ab und nehmen ein Stück weit die Auswirkungen der nachfolgenden Vollindustrialisierung auf Gesellschaft und Umwelt vorweg.

Gleichzeitig leitet der Barock das »Theaterjahrhundert« (ebd.: 139) ein, in dem die Zuschauer:innen das erste Mal die aufwendigen Theatermaschinen erlebten, deren Täuschungs- und Illusionspotential die bisherigen, wenig professionalisierten Bühnenbauten in den Schatten stellten. Diese Maschinen

182 Der eingangs kurz aufgezeigte Aspekt der Macht, den Flusser im Begriff der Maschine vermutet, lässt sich in diesem Gedanken ebenfalls artikulieren, wenn diese Überlegung in ihre Extremform gesteigert wird: wenn die ›Natur‹ nurmehr *durch* die Maschine existiert.

183 Vgl. dazu auch die Ausführungen zur Zentralperspektive und deren Auswirkungen auf das zeitgenössische Denken in Kapitel V, die in einer ›Fluchtlinie‹ zur (optischen) Maschine zu lesen sind, wie sich etwa mit Verweis auf die verwendeten Apparate bei Caravaggio zeigen lässt (vgl. dazu die Fußnote auf Seite 465).

zielten jedoch nicht ausschließlich auf isolierte Effekte, sondern schufen »perfekte Raumillusionen« (ebd.: 147) in einem Bühnenaufbau, der sich bereits mit den Inzenierungstechniken der Gegenwart vergleichen lässt. So ist der epochenspezifische Maschinenbegriff daher in einer multiperspektivischen Bedeutung zu lesen: Die barocke Maschine vereint demnach Maschinenmensch, Illusionswerkzeug und Beschleuniger in einem ›Apparat‹.

Eine technische Entwicklung, die diese Charakteristika in sich versammelt, ist ›das Automat‹,¹⁸⁴ mithin der Versuch, den Menschen nicht nur, wie etwa La Mettrie (1875: 25), als *L'homme machine* zu *konzeptualisieren*, sondern ihn tatsächlich auch als Maschine zu *konstruieren*.¹⁸⁵ Nachdem die Automate in einigen Texten Hoffmanns ein zentrales Motiv darstellen, soll nachfolgend zunächst ein kursorischer Überblick über die Entwicklungsgeschichte dieser Artefakte gegeben werden.

Die großen Mechaniker des 18. Jahrhunderts bauen wunderschöne Automaten und treffen damit den Geschmack ihrer Zeit. Das Rokoko ist geradezu vernarrt in sie, der Hof gerät in Verückung, die Stadt in Aufruhr, wenn ein Automatenschausteller eintrifft, jeder muß sie gesehen haben. Man ist für Marionettenspiele begeistert und liebt Theaterstücke, in denen Automaten auftreten. (Zemanek/Goldscheider 1971: 6)

Die Gegenwärtigkeit dieser Artefakte im gesellschaftlichen Diskurs führt, wie etwa Ströhl (2014: 48) ausführt, zu dem Phänomen, dass das Automat als metaphorische Konzeptualisierung für komplexe – oder, um in Hoffmanns Terminologie zu bleiben: ›wunderbare‹ – Systeme herangezogen wurde: die raffinierten Uhrwerke, die damals zum Betrieb dieser Maschinen notwendig waren, lieferten die ideale Metapher, um inkommensurable und damit gewissermaßen ›magische‹ Systeme zu beschreiben, die jedoch im Konnotat stets ihre künstliche und kunsthafte Charakteristik beibehielten. Gleichwohl ist festzuhalten, dass die ›Magie‹ der Maschine nicht aus einem grundsätzlichen Unverständnis hervorgeht – wird die Funktion eines Automats auf eine einzelne Operation reduziert (wie etwa die Kraftübertragung eines Zahnra-

184 ›Automat‹ war zu Lebzeiten Hoffmanns noch ein Neutrum (›das Automat‹). Wenn im weiteren Verlauf von Automat im Sinne Hoffmanns gesprochen wird, wird daher das Neutrum verwendet.

185 Aus heutiger Perspektive würde sich hier der Begriff des ›Androiden‹ anbieten, gleichwohl dieser erst um 1886 von Auguste Villiers de L'Isle-Adam für die Maschinenfrau Hadaly eingeführt wurde, die er ›Andréide‹ nennt. (vgl. Patzer 2019: V1)

des auf ein anderes), dann ist dieser isolierter Vorgang für sich genommen verständlich, durchschaubar, beherrschbar.¹⁸⁶ Erst die Verkettung und rekursive Bedingung einer Vielzahl von Operationen transformiert das maschinelle Aggregat in ein ›magisches‹ Artefakt.¹⁸⁷

Die Dimension der Machtausübung, die Flusser (1997: 9) bereits in seinen Überlegungen zur Etymologie des Maschinenbegriffs vermutet hatte, wurde bisher implizit ausschließlich in einer Stoßrichtung gedacht: Von einem handelnden Subjekt gegen die Natur (wie etwa der »listenreiche« (Krohn 2006: 156) Odysseus) oder gegen einen menschlichen Widersacher. Die selbstbestimmte, mithin ›besonnene‹ Autonomie, die dem handelnden Subjekt eingezeichnet ist, indem es die Technik beherrscht, findet sich jedoch in der Interaktion mit der komplexen Maschine nicht mehr.¹⁸⁸ Dementsprechend wandelt sich das Machtgefüge zwischen Subjekt und Maschine: Das Subjekt beherrscht die Technik nicht mehr, sondern wird in pointierter Konsequenz von ihr beherrscht.

Die Maschine zeichnet sich dabei durch zwei zentrale Charakteristika aus: Einerseits die in die (Fein-)Mechanik eingeschriebene Professionalisierung der Erschaffer:in – wie mit Leibniz gezeigt werden kann, lässt sich auch Gott als ›oberste Ingenieur:in‹ lesen – andererseits die Undurchschaubarkeit des maschinellen Systems für die Laien (vgl. dazu Jean Paul 1804: 52–53, 76; Leibniz 1847: 26). Diese Aufladung mit Bedeutung ermöglicht es, die Maschine als Metapher für eine Vielzahl an Phänomenen zu verwenden, die vergleichbare Charakteristika aufweisen: So kann die Maschine zum einen als ›pars pro toto‹ der Industrialisierung gelesen werden, die, wie bereits ausgeführt, an der Wende vom 18. ins 19. Jahrhundert immer weiter in die Gesellschaft

186 Vgl. dazu auch die bereits verhandelte Metapher des Mosaiks, die Hoffmann in den *Serapions-Brüdern* verwendet (vgl. DKV, SB1: 719).

187 Diese Idee lässt sich bereits in Hoffmanns ›fraktaler Fantastik‹ festmachen und wird später mit Blick auf die Imagination auch vor der Folie der Fantasie fruchtbar gemacht, die ebenfalls als ›endlose Kaskade‹ zu lesen ist.

188 Wie bereits Turing in seinen Überlegungen zu den definierenden Charakteristika einer Maschine darlegt, ist es nicht notwendig, dass ein einzelner Mensch die Maschine vollständig versteht. Dieser Aspekt, den Turing in seinen Ausführungen anspricht, bricht mithin etwas mit dem Duktus, mit dem die restlichen Charakteristika der Turing-Maschine postuliert sind. Eine Antwort auf die Frage, weshalb Turing diese Eigenschaft explizit in seine Definition mit aufnahm, lässt sich auf die praktischen Umstände der Technik in seinem Umfeld rückschließen – die Maschinen in Bletchley Park besaßen bereits ein Komplexitätsniveau, das nicht mehr von einem Individuum in seiner vollständigen Funktionsweise nachzuvollziehen war.

vordringt und ebenfalls die bedrohlichen Charakteristika eines komplexen, artifiziiellen Systems aufweist, dessen Zerstörungspotential unterschwellig stets vor Augen geführt wird. Die »äußerst sensible Reflexion historischer Veränderungen« (Kremer 2003: 6), die den Romantiker:innen nachgesagt wird, findet in der aufkommenden Industrialisierung einen geschichtlichen Rahmen, der sich in subtiler Form auch in Hoffmanns *CŒuvre* wiederfinden lässt. Fernab von diesen ökonomisch-gesellschaftlichen Domänen wird die Maschine in der Romantik auch in der ›psychischen‹ Interpretation verwendet: So ist auch die Imagination als Maschine zu denken, als System, das zwar nicht technisch-artifiziiell aber zumindest kulturell-artifiziiell geschaffen wurde; ein System, das zu komplex (und zu gefährlich) scheint, um von einem unbesonnenem, nicht-professionellem Subjekt – nicht umsonst erleben die ersten psychischen Behandlungsmethoden wie der ›Mesmerismus‹ ihre wissenschaftliche Geburtsstunde in der Romantik (vgl. Barkhoff 2012: 511–513) – gänzlich durchschaut zu werden; und schließlich ein System, dessen Zerstörungspotential zwar nicht auf die Gesellschaft, aber doch auf das eigene Selbst abzielt.¹⁸⁹ Mit der ›Maschine‹ respektive dem Automat lassen sich so die bisher kaum zu artikulierenden Charakteristika der menschlichen Psyche konzeptualisieren, indem der Aspekt der fehlenden Handlungskompetenz, die die zeitgenössische Psychologie den ›Somnambulen‹ zuschreibt, mit dem Aspekt der Machtausübung der Maschine zusammengebunden wird.¹⁹⁰ Nachdem sich die Automate, die Hoffmann in seinem Werk motivisch verarbeitet, daher auch als ›Figurationen‹ des ›Mesmerismus‹/›Magnetismus‹ deuten lassen, sind »Maschine, Magie und Magnetismus als Motive zusammenzubinden« (Barkhoff 1995: 205; vgl. dazu auch Wiegleb 1782: 177). So kristallisiert sich in der ›Überlistung‹ der Natur als übergreifende Lesart der Maschine auch die ›Überlistung‹ des eigenen Selbst heraus, die sich im Wahnsinn manifestiert (vgl. dazu auch Kesting 1972: o.S.). Die Beherrschung (vgl. AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634) dieser komplexen Maschinerie durch die selbstreflexive Abtren-

189 Dass das Zerstörungspotential am individuellen Subjekt und gerade nicht an der breiten Gesellschaft festgemacht wird, lässt sich auch als Spielart der romantischen Subjektivierung lesen.

190 Anzumerken ist, dass die Romantiker:innen in der Verhandlung von Maschine und Psyche eine ambivalente Position einnehmen; so stellt etwa Kremer (2003: 80–81) fest, dass der »Akzent auf dynamische und chemische bzw. alchemistische Aspekte« in der Darstellung des Wahnsinns auch als Gegenkonzept zur aufkeimenden ›empiristisch-physikalischen‹ Psychologie zu lesen ist.

nung des eigenen Ichs (vgl. ebd.) sowohl von der »Welt-Maschine« (Jean Paul 1804: 130), als auch von der »Geist-Maschine« (vgl. Novalis 1901b: 495) ist demnach dem »besonnenen Genie« (vgl. Jean Paul 1804: 52–53) oder zumindest der »kompetenten Leser:in« vorbehalten. Während also die »Wahnsinnigen« ihrer eigenen Maschinerie hilflos ausgeliefert sind – besonders deutlich zeigt sich dieses Phänomen etwa in Schuberts *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, in der er »Somnambulismus« und Galvanismus zusammen bindet (vgl. Schubert 1808: 355) – zeichnen sich die »erfolgreichen« »Genies« dadurch aus, dass sie selbst, um mit Leibniz zu sprechen, als »göttliche Mechaniker« handeln (vgl. Leibnitz 1847: 26).¹⁹¹

Nachdem sich die vorliegende Arbeit mit dem Virtuellen auseinander setzt, ist nachfolgend dieser historische Befund auch vor der Folie des Computers zu lesen, der sich einerseits als Symbolmaschine in einer Fluchtlinie zum Text/zur Schrift als monoästhetisches Medium privilegiert, um – nochmals mit Bezug auf Kant (1797: 328) – als Vorbild »für die Darstellung ästhetischer Ideen« (Barck 1993: 63) gelesen zu werden. Andererseits ist dem Computer ein Universalismus einbeschrieben, der, wie nachfolgend ausgeführt, mit dem Subjekt als Maschine korrespondiert. Und schließlich ist der Computer *das* Medium, mit dem sich eine »maschinelle« Realisierung des Virtuellen in Form einer Virtual Reality umsetzen lässt.

191 Vgl. dazu einmal mehr die Aufzeichnungen von Novalis (1901b: 526–527), der das Motiv der romantischen Potenzierung nicht nur als Streben des Menschen nach einem gottähnlichen Zustand beschreibt, sondern auch den Wissenschaften ein unerreichbares, jedoch anzustrebendes Ideal beordnet, wie etwa der Mechanik das »Perpetuum mobile« oder der »Chymie« dem »Menstruo universali«.

7.1 Über den Zusammenhang zwischen Maschine und Computer

[D]er Mensch gießt Wein auf, und das Getriebe im Innern dreht sich rascher!

Kreisler (I) im KREISLERIANUM NRO. 5 (DKV, K1)

Nicht ohne Grund wurde das vorliegende Kapitel durch eine kurze Auseinandersetzung mit Turings Definition einer Maschine eingeleitet: Mit *On Computable Numbers* legt Turing gewissermaßen die »Gründungsakte« (Grube 2006: 106) des modernen Computers vor, mithin einer Maschine, welche, wie sich spätestens mit Ivan Sutherlands Experimenten herausstellen wird, eine technologische Realisation des Virtuellen in Form einer Virtual Reality erst ermöglicht (vgl. Sutherland 1966: 506), denn »the locus of virtual reality is a collection of machines.« (Steuer 1992: 73)

Vor diesem Hintergrund ist nachfolgend das Verhältnis von Maschine, Mensch und dem Computer zu verhandeln, mithin ein Dispositiv, das zunächst durch die kybernetischen Forschungen in den 1960-er Jahren eingeleitet (vgl. dazu etwa Wettstein 1964: 149–151) und durch die allmähliche Durchdringung des Computers in die Lebenswirklichkeit der breiten Bevölkerung auch im kulturtheoretischen Diskurs virulent wurde. In dem 1971 erschienenen Sammelband *Computer – Werkzeug der Information*, der eine rudimentäre Technikphilosophie dieser vergleichsweise neuen Technologie versucht, wird der Computer in eine Fluchtlinie zur Maschine gesetzt: Sämtliche Technik vor dem Computerzeitalter sei, so die Autoren, mithin »nur [als] Vorbereitung« (Zemanek/Goldscheider 1971: 3) für die »ultimative Maschine« zu deuten, die sich in Form des Computers konstituiere. Bereits damals wurde ausgeführt, dass der Computer diese herausragende Position nicht aus seiner Komplexität oder dem vollständigen Ausschöpfen der zeitgenössischen technischen Möglichkeiten gewinnt (auch wenn diese Aspekte eine nachrangige Rolle spielen); sondern weil er in seiner *Universalität* – und seinem »intrinsischen« Fehlen einer klaren Funktionszuschreibung (vgl. Ryan 2015: 18) den Menschen imitiert. In Turings *On Computable Numbers* ist diese Eigenschaft in die »Schriftmaschine« (Grube 2006: 107) eingeschrieben, die auch Kittler (1991: 257) aufruft, wenn er ausführt, dass sich der Unterschied zwischen Turings Computer und dem Menschen als »Papiermaschine« ausschließlich aus der potenzierten Ver-

arbeitungsgeschwindigkeit ergebe.¹⁹² Ohne auf diese These Kittlers einzugehen, weist auch Grube (2006: 113–114) darauf hin, dass Turing keine dezidierte Rechenmaschine konzipierte, sondern vielmehr eine »Schriftmaschine«, die durch ihre »symbolisierende« Funktionalität, dem »Gebrauch von Schriftzeichen« (ebd.: 111), den Menschen imitiere (vgl. dazu auch Krämer 1998b: 32). So schreibt Turing etwa in *Intelligent Machinery* (1948):

It is possible to produce the effect of a computing machine by writing down a set of rules of procedure and asking a man to carry them out. Such a combination of a man with written instructions will be called a »Paper Machine«. A man provided with paper, pencil, and rubber, and subject to strict discipline, is in effect a universal machine. (Turing 2004: 416)

Diese Parallele zwischen Mensch und Computer findet sich nicht nur in der reinen Funktionalität, sondern ist deutlich weiter zu fassen, wie sich einmal mehr mit Verweis auf den Aufsatz von Zemanek/Goldscheider (1971: 3) belegen lässt, in dem die Autoren den Computer als »Krönung der Automatenbaukunst« deuten. Mit dieser Analogie wird also eine Historizität der Maschine aufgerufen, die sich, wie bereits mit Blick auf die Automate verhandelt, spätestens um 1800 abzeichnete.

Grundsätzlich lassen sich diese Überlegungen in der These subsumieren, dass mit dem Computer eine Maschine konzipiert wurde, die sich durch ihre »Universalität« dem menschlichen Subjekt annähert,¹⁹³ was sich weiter unten in den Ausführungen zum Menschen als Maschine (Kapitel 9) fruchtbar machen lässt. Wie bedeutend der Evolutionsschritt der universellen Turingmaschine (vgl. Grube 2006: 107) im direkten Vergleich zur »traditionellen« Maschine zu interpretieren ist, lässt sich anhand eines Zitates von Descartes

192 Kittler schließt seine Überlegungen allerdings mit einer eher düsteren Prognose: Das reziproke Verhältnis zwischen Mensch und Maschine lasse sich in der neueren Computertechnik nicht mehr aufrecht zu erhalten, weil die Benutzer von den Hardwareherstellern künstlich in ihren Freiheitsgraden beschränkt würden (vgl. Kittler 1991: 256–257); eine Entwicklung, die sich als Degradierung des Benutzers zum Be-Diener lesen lässt.

193 Das Kriterium der Universalität ist nicht nur in der Stoßrichtung Mensch-Maschine zu denken, sondern auch, dass sich die »ultimativen Maschinen« untereinander reziprok substituieren können, was in der Informatik einen Aspekt der *Turingmächtigkeit* darstellt (vgl. Turing 1937: 241–243).

festmachen, der die Universalität als zentrales Charakteristikum deutet, das die Maschine vom Menschen unterscheidet: Maschinen würden,

wenn sie auch Einzelnes ebenso gut oder besser wie wir verrichteten, doch in anderen Dingen zurückstehen, woraus man entnehmen könnte, dass sie nicht mit Bewusstsein, sondern bloß mechanisch nach der Einrichtung ihrer Organe handelten. Während die Vernunft ein allgemeines Instrument ist, das auf alle Arten von Erregungen sich äussern kann, bedürfen diese Organe für jede besondere Handlung auch eine besondere Vorrichtung, und deshalb ist es moralisch unmöglich, dass es deren so viele in einer Maschine giebt, um in allen Vorkommnissen des Lebens so zu handeln, wie wir es durch die Vernunft können. (Descartes 1870: 66)

Wie später gezeigt werden wird, sind für Descartes diese Unterschiede jedoch nicht unüberwindbar: Vielmehr findet sich die Idee, den Menschen selbst als Maschine zu begreifen, auch in Descartes Zeilen wieder – eine Auseinandersetzung findet sich im weiteren Verlauf dieser Arbeit im Kontext des Menschen als Maschine (Kapitel 9). Um an dieser Stelle die Entwicklungslinie der ›universellen Maschine‹ fortzuschreiben, ist in der Fluchtlinie zu Descartes auch auf die Ausführungen von Leibniz einzugehen, der um 1714 den Menschen ebenfalls als Maschine modelliert. Dabei hebt Leibniz eine zentrale Differenz zwischen der Natur als ›göttliche‹ Maschine und der Kunst als menschengemachte Maschine hervor.¹⁹⁴

Denn eine Maschine von Menschenhand hört in ihren kleinsten Theilen schon auf, Maschine zu sein, und der Zahn eines messingenen Rades z.B. hat Theile und Bestandstücke, die für uns nichts Kunstreiches mehr sind und nichts an sich tragen, was noch in Bezug zu dem Nutzen der Maschine stünde, zu welcher das Rad gehört. Die Maschinen der Natur dagegen, die lebenden Körper, sind noch bis in ihre kleinsten Theile, ja bis in's Unendliche herab Maschinen. (Leibniz 1847: 26)

Leibniz geht, wie sich in seinen weiteren Ausführungen zeigt (vgl. ebd.: 26–27), von einer unendlichen Teilbarkeit der Materie aus – jedes Fragment der Natur ist für sich genommen wieder eine funktionale Einheit – er nutzt hier die Me-

194 Mit der Lesart des Kunstwerks als Maschine in Verbindung mit dem Computer als ›ultimative Maschine‹ ist die Frage zu stellen, ob der romantische Universalitätsanspruch (wie in Kapitel 3.2 ausgeführt) im digitalen Computer seiner medientechnischen Realisierung ein Stück näher gerückt ist.

tapher, dass jedes Bruchstück für sich genommen »als ein Garten voll Pflanzen oder ein Teich voll Fische« (ebd.: 27) gelesen werden kann. In der Art eines rekursiven Fraktals sind die einzelnen Bestandteile dieser Gärten also wiederum selbst aus Gärten aufgebaut.¹⁹⁵ Diese Beschreibung – und insbesondere die verwendete Metapher des Gartens – erinnert an die »arabeske Verschlingung«, die in Kapitel 6.7 in einer Linie zur »Berechenbarkeit« einer imaginären Wirklichkeit herangezogen wurde. Es verwundert daher nicht, dass Leibniz die Metaphysik »in eine Art Rechenwissenschaft« (Völker 2014: 106) überführen möchte, denn nur die Mathematik biete mit ihrem Formalismus die Potentialität, um die unendliche Verschlingung zumindest deskriptiv zu erfassen (vgl. Kapitel 1.1). Für die romantischen Autor:innen bietet sich in dieser Fluchtlinie auch die Umkehrung dieser Potentialität an. Novalis notiert etwa: »Die Behandlung der Wirklichkeit nach der Formel des Nothwendigen liefert das Ideal.« (Novalis 1901b: 557) Mithin lassen sich die mittels symbolhaften Text fixierten Potentialitäten auch ästhetisch nutzen, um so den Unendlichkeitsanspruch in einer kontinuierlichen *Entfaltung* umzusetzen.

So lässt sich ebenfalls mit Verweis auf Leibniz, der den Menschen als »natürlichen Automat« (Leibnitz 1847: 26) bezeichnet, festhalten, dass sich hier das Fundament konsolidiert, mit dem in der Romantik Gott bisweilen als »romantisches Genie« bezeichnet wird, dessen »göttliche Besonnenheit«, wie Jean Paul (1804: 56) ausführt, ihn zum obersten »Mechaniker« (ebd.: 52) nobilitiert, der »die Wirklichkeit zugleich zum Gegenstande und zum Werkzeuge der Darstellung zuführt« (ebd.: 52–53). Damit einhergehend scheint auch eine vollständige Konstruktion beziehungsweise Modellierung einer »natürlichen Maschine« durch einen Menschen unmöglich – das nichtgöttlichen Subjekt ist nur zum Bau von Maschinen imstande, die durch die (Re-)Kombination von finiten Einzelteilen hervorgehen, die »für uns nichts Kunstreiches mehr sind und nichts an sich tragen, was noch in Bezug zu dem Nutzen der Maschine stünde« (Leibnitz 1847: 26). Maschinen aus Menschenhand sind demnach auf

195 Die von Leibniz aufgerufene unendliche Teilbarkeit der von Gott erschaffenen Maschinen bedeutet jedoch nicht, dass diese Maschinen unzerstörbar wären: In einer impliziten Aufteilung der Maschine in »technische« und »geistige« Aspekte schreibt Leibniz, »daß auch ein jedes Thier unzerstörbar sein müsse, obgleich seine Maschine oft theilweise zu Grunde geht und es seine organische Hülle bald anzieht, bald ablegt.« (Leibnitz 1847: 29)

die Summe ihrer mechanischen Bestandteile reduzierbar, sie sind keine ›göttliche Technologie‹, sondern ›menschgemachte Technik‹.

Für die Verhandlung des Virtuellen sind Leibniz' Ausführungen, wie bereits in Kapitel 1.1 ausgeführt, zentral. So schreibt Leibniz zu Gott als ›oberste Mechaniker:in‹:

Alle jemals stattfindenden Veränderungen sind längst von Anbeginn her in jeder Monade oder vielmehr in dem ihr von Gott *eingepflanzten* Veränderungsgesetze *virtuell* vorhanden, und laufen wie aufgezogene *Uhrfedern* nacheinander ab. Auf diese Weise wird die ganze reale Welt mit allen wechselnden und bleibenden Zuständen das Abbild einer idealen Welt von Gesetzen in Gottes Verstande. (Ebd.: 50 [Hervorhebungen A.S.])

Vor diesem Hintergrund ist zu fragen, ob die imaginären Wirklichkeiten, die dem ›Dichter oder Schriftsteller [...] in seinem innern romantischen Geisterreiche erscheinen‹ (DKV, JC: 18) eine analoge Konfiguration als ›Abbild einer fantastischen Welt‹ einnehmen: Nehmen also Künstler:innen – und in romantischer Deutung auch die Rezipient:innen als ›erweiterte Autor:innen‹ – eine ähnliche Position als ›oberste Mechaniker:innen‹ ein? Für die Beantwortung dieser Frage stellt obiges Zitat aus Leibniz' *Monadologie* ein fundamentales Diskursobjekt dar – so deutet etwa bereits Hoffmanns Metaphorik des ›Keims‹, die er auch für die metafiktionale Ausbuchstabierung seiner poetischen Prinzipien verwendet, auf die dem Kunstwerk »eingepflanzten« (Leibnitz 1847: 50) Entfaltungsmöglichkeiten. Mit diesem Blick auf die *Monadologie* kann also gezeigt werden, das sich Hoffmanns ›Keime‹ und »magische Präparate« (AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 144) als dezidiert virtuelle Objekte lesen lassen, die so eine Stoßrichtung des Virtuellen als sprichwörtliche ›Eiche in der Eichel‹ (vgl. Ryan 2015: 18) eröffnen, die in Kapitel V verhandelt wird. Darüber hinausgehend ist die dezidierte maschinelle Charakteristik der »reale[n] Welt« (Leibnitz 1847: 50) hervorzuheben: Ist daher in dieser Fluchtlinie die schriftliche *Darstellung* des imaginären ›Geisterreichs‹ (vgl. DKV, JC: 18) nicht nur, wie in Kapitel 6.7 ausgeführt, als »eine Art Rechenwissenschaft« (Völker 2014: 106) zu deuten, sondern insbesondere als ›Maschine‹ zu lesen, die eine eigene ›Welt‹ hervorbringt (vgl. Kapitel 10)?

Bereits an dieser Stelle zeichnet sich eine Parallele zwischen Leibniz' Interpretation der realen Welt als Maschine mit von »Gott eingepflanzten Veränderungsgesetze[n]« (Leibnitz 1847: 50) und Hoffmanns fantastischer Realität ab, deren Prinzipien er mit der ›Manier Callot's‹ ausbuchstabiert. Während sich bei Hoffmann dem »ernsten tiefer eingehenden Beschauer« (DKV, JC: 18)

in den »überreichen aus den heterogensten Elementen geschaffenen Kompositionen« (ebd.: 17) ein fantastisches Zauberreich erschließt, stellt Leibniz fest, dass es

im Universum [...] kein Chaos, keine Verwirrung, außer im äußeren Scheine [gebe]; fast wie uns aus der Entfernung gesehen das Treiben in einem Teiche erscheinen würde, worin wir eine verwirrte wimmelnde Bewegung der Fische wahrnehmen, ohne diese selbst zu unterscheiden. (Leibnitz 1847: 27)

Dieser Befund erinnert deutlich an die Bildbeschreibungen, die Hoffmann in seiner Hommage an Callot zu Beginn der *Fantasiestücke* ausbuchstabiert, wenn er etwa schreibt, dass »[k]ein Meister [...] in einem kleinen Raum eine Fülle von Gegenständen zusammenzudrängen, die ohne den Blick zu verwirren, neben einander, ja ineinander heraustreten, so daß das Einzelne als Einzelnes für sich bestehend, doch dem Ganzen sich anreihet.« (DKV, JC: 17) Während also, wie etwa Goethe ausführt, die »Naturbetrachtung [...] endlos« (Goethe 1959: 347) ist, findet sich bei Hoffmann in der Rezeption eines Kunstwerks eine analoge unendliche Entfaltung angelegt. In dieser Fluchtlinie ist anzuführen, dass Hoffmann mit den »epistemischen Objekten«, d.h. mit den Instrumenten, die in dieser Naturbeobachtung zur Anwendung gebracht werden (z.B. Fernrohr, Prisma, Barometer), »spielt«, indem sie in seinem Prosawerk als *verfremdende* und inhärent unzuverlässige Werkzeuge zur Inspektion der »unendlichen« Maschine des »Geisterreichs« Verwendung finden.¹⁹⁶

In diesem Dispositiv nimmt der Computer als »Schriftmaschine«, der sich vom Menschen nur durch seine Verarbeitungsgeschwindigkeit unterscheidet (vgl. Grube 2006: 107; Kittler 1991: 257), eine ambivalente Stellung ein: Diese Schriftmaschine ist zweifelsohne ein artifizielles Artefakt, oder, um mit Leibniz zu sprechen, ein »künstlicher Automat« (Leibnitz 1847: 26), das durch »Menschenhand« erschaffen wurde. Gleichwohl ist diese Maschine nur bedingt als Summe ihrer mechanischen (Einzel-)Bestandteile zu verstehen, wie sich bereits in der technischen Entwicklung des Computers konturiert: Während

196 Kapitel 8 beschäftigt sich mit einer Auswahl dieser Apparate. Darüber hinausgehend ist darauf hinzuweisen, dass selbst die Experimentalkultur um 1800 zwei grundverschiedene Facetten aufweist, indem das Experiment einerseits als wissenschaftliche Praktik mit aufklärerischen Erkenntnisinteresse, andererseits jedoch auch als phantasmagorische Inszenierung angelegt ist, wie sich etwa bei Wiegleb (1782: 2–4) zeigt (vgl. dazu auch Gamper 2009: 34–35).

Analogrechner (wie etwa der *Zuse Z3* von 1941) noch auf rein mechanischer Basis arbeiteten, findet sich in den Milliarden (!) von mikroskopischen Transistoren¹⁹⁷ eines modernen Prozessors (der für sich genommen zwar ein zentraler, jedoch nur ein vergleichbar kleiner Bestandteil eines Computersystems ist) bereits die ersten Anklänge von der unendlichen Rekursion, die Leibniz in seinen ›göttlichen Maschinen‹ umriß.¹⁹⁸

7.2 Über den *Eigensinn*

Es giebt einen *innern* Stoff, gleichsam angeborne unwillkürliche Poesie, um welche die Form nicht die Folie, sondern nur die Fassung legt.

Jean Paul: VORSCHULE DER AESTHETIK (1804)

Den Enthusiasmus über die Möglichkeit einer mathematischen Modellierung der Natur und den damit einhergehenden ›mechanistischem Weltbild‹ (vgl.

197 Um einen etwaigen vorschnellen Rückschluss zuvorkommen, ist hier kurz zu erwähnen, dass sich die charakteristische Universalität des Computers nicht aus dessen technisch-physikalischen Parametern konstituiert – obgleich sich der Eindruck aufdrängt, dass in der Elektrifizierung der zentrale Aspekt im Transfer zur ultimativen Maschine angelegt ist, so spricht sich bereits Turing deutlich dagegen aus, diesen Zusammenhang als kausal anzusehen. Das Vorhandensein von Elektrizität Sorge zwar für eine Beschleunigung der Datenübertragung (wie bereits Hoffmann vermutete, wenn er im *Sandmann* die imaginären Inhalte mittels eines ›elektrischen Schlags‹ übertragen möchte (vgl. DKV, DSM: 24).), jedoch lässt sich ein *digitaler* Computer auch vollständig *mechanisch* aufbauen. Turing schließt daraus, dass die Elektrizität zwar eine wichtige Rolle in der praktischen Realisierung einer universellen Maschine spiele (was auch im Hinblick auf die von Kittler (1991: 257) angesprochene Verarbeitungsgeschwindigkeit relevant ist), jedoch für die grundlegende Theoriearbeit irrelevant sei (vgl. Turing 1950: 439).

198 An dieser Stelle ist auch auf die bildliche Metaphorik hinzuweisen, die in der nuchternen Informatik nötig wurde, um zentrale Prozesse und Konzepte eines Prozessors zu beschreiben: Gegenwärtig wird der (eingedeutschte) Begriff des ›Bootens‹ verwendet, wenn ein PC gestartet wird – dieser leitet sich wiederum von ›bootstrap loading‹ ab, referenziert demnach die münchhausnerische Tätigkeit, sich selbst an den Stiefelschlaufen (›bootstraps‹) aus dem Moor zu ziehen. Aus der Perspektive der Anwender:in kommt der Computer als selbst startende Maschine dem ›Perpetuum mobile‹, das La Mettrie (1875: 25) als Konzeptualisierung für seinen *homme machine* bemühte, der selbstständig sein ›Triebwerk aufzieht‹, bereits verdächtig nahe.

dazu einmal mehr Descartes 1870: 57–58, 65), der in den Überlegungen von Leibniz mitschwingt, nehmen sich Oskar Negt und Alexander Kluge in ihrer Monografie *Geschichte und Eigensinn* in einem kurzen Kommentar an, wenn sie von ›Eigentätigkeiten‹ der Maschine sprechen, die durch ihre eingeschriebene Dynamik eine Art ›Wiederauferstehung‹ des eigentlich toten Materials hin zu einem ›natürlichen‹ Aggregatzustand führe (vgl. Negt/Kluge 1981: 296–297). Diese Maschinen sind, so Negt und Kluge weiter, »bis ins Unendliche hinein lebendig« (ebd.: 295), was nicht nur in den Kontext des romantischen Unendlichkeitsanspruchs, sondern einmal mehr mit Leibniz' *Monadologie* ins Verhältnis zu setzen ist. So betont Leibniz, dass die ›Natur‹ als Maschine nicht nur »in's Unendliche theilbar, sondern auch wirklich ohne Ende in Theile und Theile der Theile untergetheilt ist, deren jeder eigene Bewegung hat.« (Leibniz 1847: 26)

Wenn Negt/Kluge (1981: 296) allerdings von »lebendigen Bedürfnissen« sprechen, dann wird deutlich, dass die Maschinen nicht selbst lebendig sind, vielmehr werden sie durch den *Anspruch*, durch die Narrative an sie *eigentätig*. Während also bei Leibniz noch Gott als ›oberster Mechaniker‹ die »Uhrfedern« (Leibniz 1847: 50) aufzieht, überantworten Negt und Kluge die Konstitution der Maschine in die Autodynamik des Materials selbst. Einmal mehr ist in diesem Zusammenhang mit Certeau (2015: 346) zu argumentieren, dass die Welt – insbesondere die bereits herausgearbeitete »kulissenhafte Kunstwelt« (Kremer 2003: 104) der Romantik – ein ›toter‹ Ort ist, der erst durch performative Praktiken, die Hoffmann etwa im *Serapiontischen Prinzip* und in der ›Manier Callot's‹ ausführt, zu einem lebendigen Raum transformiert wird.¹⁹⁹ Auch Texte respektive ihre ›tote Buchstäblichkeit‹ sind ›Orte‹, was nicht nur im Hinblick auf die Symbol- bzw. Schriftmaschine relevant scheint. Vielmehr sind die von Negt und Kluge hervorgehobenen ›Eigentätigkeiten‹ *virtuell* vorhandene *Potentialitäten*, die dem ›Ort‹ respektive der ›Maschine‹ eingeschrieben, oder, um Leibniz' Wortwahl aufzugreifen, »eingepflanzt« (vgl. Leibniz 1847: 50) sind.

Auch wenn sich Negt und Kluge nur implizit mit den Ästhetiken der Maschine auseinandersetzen, lässt sich im Hinblick auf die ›Eigentätigkeit‹ des Materials der *Eigensinn* durchaus auch für die ästhetische Forschung fruchtbar machen. So sind unter dem ›umrella term‹ des *Eigensinns* die zentralen

199 Mit Verweis auf das *Kreislerianum* Nro. 6 ist hier die Begrifflichkeit herauszustellen: So verwendet Kreisler den Begriff des ›Maschinenwesens‹, wenn er die Kulissen des Theaters bespricht (vgl. DKV, K1: 72).

Charakteristika eines *Mediums* zu konzeptualisieren, die wiederum bestimmte Ausprägungen konsolidieren – konkret:

Alle diese Medien besitzen unterschiedliche Möglichkeiten und Grenzen, die sie einmalig und wechselseitig unersetzbar machen. Mit dem Begriff ›Eigensinn eines Mediums‹ versuche ich dieses komplexe Unterschiedliche zu fassen. Für alle diese Medien gibt es ein(e) Reihe je spezifischer, zum Teil über Jahrhunderte, zum Teil über einige Jahrzehnte gewachsene Ästhetiken. (Schiesser 2003: 372)

Damit enthält jedes Medium »unterschiedliche Potentialitäten«, die Schiesser (2005: 263) als *Eigensinn* konzeptualisiert. In diesem sind demnach nicht nur die Eigenschaften eines Materials einbeschrieben, sondern insbesondere auch der Charakter der Autor:in/Künstler:in, deren ›Eigensinnigkeit‹ den spezifischen Zustand des Materials erst ermöglicht (vgl. ebd.: 270). Das bedeutet, die ›Eigentätigkeit‹ eines Mediums/eines Materials konstituiert sich in der *Interaktion* zwischen Subjekt und Objekt, indem »der Künstler, der Techniker [...] die Form überhaupt erst zwingt, zu erscheinen.« (Flusser 1997: 10) Wie sich in Kapitel V zeigen wird, ist dieser Befund bereits im romantischen Denken angelegt und lässt sich unter dem Vorzeichen der Besonnenheit fruchtbar machen. So schreibt etwa Jean Paul, dass der »Antagonismus zwischen Thun und Leiden, zwischen Sub- und Objekt« (Jean Paul 1804: 55) eine maßgebliche Charakteristik der Künstler:in sei. Nachdem in der vorliegenden Arbeit auch die Rezipient:innen als ›creators‹ (vgl. Sherman/Craig 2003: 50) respektive als ›erweiterte Autor:innen‹ gelesen werden, die durch ihre individuelle Imaginationskraft bedeutenden Einfluss auf die imaginären Kunstwerke ausüben, ist auch deren ›Eigensinnigkeit‹, die dem ›unförmigen Material‹ eine Form abtrotzt (vgl. Flusser 1997: 10), integraler Teil der Ästhetik des Virtuellen, das hier als dem Medium *eingepflanzte* Potentialität gedeutet wird.

Generell erinnern Schiessers Ausführungen zum *Eigensinn* frappierend an die Feststellungen, die Bolter und Grusin zur Remediation ausarbeiten. So führt Schiesser aus, dass sich der *Eigensinn* eines Mediums durch »Abgrenzung und wechselseitige Beeinflussung« (Schiesser 2005: 264) mit einem (älteren) Medium konstituiert, da »KünstlerInnen, die in und mit einem neu entste-

henden Medium arbeiten, [...] zunächst auf bestehende Ästhetiken und Verfahrensweisen alter Medien zurückgreifen« (ebd.: 265) müssen.²⁰⁰

Wie bereits festgestellt, ist der Computer unter dem Vorzeichen einer Schriftmaschine zu lesen, mithin also einer Medientechnik, die mit der Kulturtechnik des Schreibens korrespondiert. Diese Parallelität lässt sich auch in ästhetischer Stoßrichtung fruchtbar machen: Bereits Kant (1797: 328) verdeutlicht, dass der »Dichtkunst« ein »Vorbildcharakter [...] für die Darstellung ästhetischer Ideen« (Barck 1993: 63) zukommt, weil »sie die Einbildungskraft in Freyheit setzt [...] welche die Darstellung [...] mit einer Gedankenfülle verknüpft, der kein Sprachausdruck völlig adäquat ist, und sich also ästhetisch zu Ideen erhebt.« (Kant 1797: 328) In dieser Fluchtlinie ist »Platons Grundeinwand gegen Kunst und Technik« (Flusser 1997: 10) heranzuführen, der sich dagegen ausspricht, »theoretisch ersehene Formen (Ideen) [...] in die Materie [zu] setzen« (ebd.) – insofern korrespondiert der *Eigensinn* eines Computers mit dem *Eigensinn* der Dichtkunst, weil deren Inhalte dezidiert ephemere angelegt sind und durch ihre Verweisfunktion wirken, mithin ein Befund, der sich auch mit Blick auf die Atmosphäre fruchtbar machen lässt (vgl. Kapitel V). Die im Computer angelegte Universalität verweist daher auf die von Kant aufgerufene »unbegrenzte[] Mannigfaltigkeit« (Kant 1797: 328) respektive auf die »Pluralität« (Antor 2016: 621), die sich im romantischen Universalitätsanspruch (vgl. Kapitel 3.2) widerspiegelt.

200 Neben dieser Historizität neuer Medien ist insbesondere der in der *Eigensinnigkeit* angelegte Charakter der Autor:in/Künstler:in hervorzuheben. Diese korrespondiert mit einer Feststellung, die Bolter und Grusin im Zusammenhang mit der »transparent immediacy« ausbuchstabieren: Dass die Präsenz der Künstler:in auch in ihrer spezifischen Art des Verschwindens angelegt sein kann (vgl. Bolter/Grusin 2002: 25).

8 Romantische Maschinen

Zur Maschine in Hoffmanns Poetik

Das Ganze ist eine Allegorie – eine fortgeführte Metapher! –
Sie verstehen mich! – Sapienti sat!

Professor Spalanzani in DER SANDMANN (DKV, DSM)

Wie bereits in Kapitel 1.1 ausgeführt,²⁰¹ teilt sich die maschinelle Domäne des Virtuellen in zwei Kategorien auf: Einerseits prädestiniert sich die *Optik* mit ihrer Affinität zur zentralperspektivischen Darstellung und ihrer Verwandtschaft mit der physikalischen Deutung des Virtuellen (vgl. Kapitel V) für eine nähere Betrachtung. Andererseits ist auch die *Symbolmaschine* zu untersuchen, die sich zum einen durch ihre Potentialität, zum anderen durch ihr Verhältnis zum ›symbolisierten‹ Imaginären (vgl. Caduff 2003: 153) für eine weitere Verhandlung auszeichnet. Wie sich mit Hoffmanns Poetik zeigen lässt, sind die beiden Domänen des Virtuellen nicht als deterministische Polaritäten zu deuten, die zueinander in Opposition stehen. Hoffmann ›spielt‹ vielmehr mit beiden Stoßrichtungen und verflechtet diese ›Heterogenitäten‹ zu einem universellen Kunstwerk, das sich nicht mittels binärer Systematik er-

201 Siehe insbesondere Abb. 1 auf Seite 18.

schließen lässt, sondern vielmehr als Interpretationsraum, der sich *zwischen* den Extrema aufspannt, zu deuten ist.



Die Verwendung des Maschinenbegriffs ist, wie bereits die Ausführungen in diesem Kapitel gezeigt haben, nicht unproblematisch. Dennoch soll im Kontext der vorliegenden Arbeit an der Terminologie – und insbesondere an dem dahinter stehenden Konzept – festgehalten werden, zumal auch Hoffmann selbst mit dem Begriff der Maschine in seiner ambivalenten und plural angelegten Semantik arbeitet. Um die Problematik zwischen der Maschine als »Ding« (Heidegger 1967: 47) und der Maschine als Epistēmē zu entzerren, widmet sich das nachfolgende Kapitel dediziert den maschinellen Artefakten, die Hoffmann innerdiegetisch ausbuchstabiert. Nachdem, wie bereits ausgeführt, der Sehvorgang eine besondere Bedeutung als primäres Wahrnehmungsmuster des »Virtuellen« besitzt und so eine Interpretation des »Virtuellen« als optisches Phänomen privilegiert, konzentriert sich dieses Kapitel vorwiegend auf ausgewählte optische Maschinen in Hoffmanns Texten. Diese Zuspitzung ist nicht nur vor dem Hintergrund der vielfältigen Maschinen ratsam, die Hoffmann in seinem Werk motivisch verarbeitet, und deren vollständige Bearbeitung den Fokus der vorliegenden Arbeit zu sehr weiten würden, sondern korreliert auch mit der typisch romantischen Vorstellung, dass »sämtliches Wahrnehmungsvermögen [...] dem Auge« (Novalis 1901a: 2) gleicht. Die kantische »Einbildungskraft in Freyheit« (Kant 1797: 328) bedient sich demnach in romantischer Interpretation einer dezidiert visuellen Modalität, ein Befund, der durchaus mit der platonischen Idee harmoniert, die das »Denken [als] ein Sehen mit den Augen der Seele« (Perpeet 1988: 21) deutet.

Als »Werkzeuge« der Inszenierung (vgl. Jean Paul 1804: 53; vgl. dazu auch Kremer 2003: 173) von imaginären Räumen fungieren bei Hoffmann wiederholt diverse Varianten von optischen Instrumenten, die als Mittel der »Schwellenüberschreitung« die Suggestivkraft der »kulissenhafte[n] Kunstwelt« (Kremer 2003: 104) verstärken und modulieren. Durch den Einsatz von dezidiert optischen Maschinen rekurriert Hoffmann nicht nur auf die Subjektivität und Sprunghaftigkeit des menschlichen Sehens als zentrales Konstituens von »fiktionalen Räumen« (Esposito 1998: 272), sondern greift damit auch eine Kon-

zeptualisierung für eine ›fixe Idee‹²⁰² auf, die, wie etwa Segebrecht (2008: 1414) hinweist, als ›Glasmotiv‹ in »fast in jedem medizinischen Werk zum Wahnsinn zitiert« werde. Festzuhalten ist daher, dass bei den maschinellen Motiven, die Hoffmann in seinem Prosawerk verarbeitet, stets die Komponente des Somnambulismus bzw. des Wahnsinns als besondere Form der gesteigerten, ›unbesonnenen‹ Einbildungskraft mitschwingt. Wie bereits gezeigt, ist im romantischen Denken diese Einbildungskraft als Introspektive angelegt, daher verhandelt auch Hoffmann die Verknüpfung von Imagination und Perzeption (vgl. dazu Gaderer 2009: 12, 91) unter dem Vorzeichen eines maschinellen Prozesses – ein Befund, der bisweilen zu einem ›symbiotischen‹ Verhältnis (vgl. ebd.: 189, 222) zwischen der Imagination der Protagonist:innen und den ›maschinell‹ geschaffenen Inhalten führt, die, durch die »Vorgängigkeit des Visuellen« (Kremer 2003: 177), eine bildliche Medialität besitzen. Die Maschinen nehmen daher grob zwei zentrale Rollen ein: Einerseits können sie als ›Resonationsraum‹ gelesen werden – als ›leere Leinwand‹, auf der das »Geisterreich des Unendlichen« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634) kondensieren kann.²⁰³ Andererseits treten sie auch als »Verstärkermedien« (Lieb 2012a: 201) zu Tage, als ›Brennglas‹, um die Perzeption der »reale[n] Welt« (Leibnitz 1847: 50) zu potenzieren (vgl. Novalis 1901a: 304) und so die Funktion der Instrumente, die um 1800 als ›epistemische Objekte‹ (d.h. als Apparate zur aufklärerischen Evidenzgewinnung) Verwendung finden, zu invertieren. Besonders prononciert lässt sich dieser Befund im ›Wetterglas‹ festmachen, das Hoffmann zu Beginn des *Sandmanns* motivisch verarbeitet.

8.1 Wetterglas

Zu Beginn des *Nachtstücks*, das Hoffmann erzählperspektivisch zunächst in Briefform inszeniert, berichtet Protagonist Nathanael an seinen Freund Lothar von dem Besuch eines Krämers an seiner Haustür, der ihn an ein trauma-

202 Der Begriff der ›fixen Idee‹ ist durchaus als quasi-medizinischer Fachbegriff zu verstehen – so benutzt etwa Johann Christian Reil in seinen *Rhapsodien* [sic!] den Terminus in der Schilderung von klinischen Krankheitsbildern (vgl. Reil 1803: 312), um den labilen psychischen Zustand der Patient:innen zu beschreiben.

203 Auf diesen Aspekt wird mit Blick auf Hoffmanns Erzählung *Der Artushof* in Kapitel V nochmals detailliert eingegangen.

tisches Kindheitserlebnis erinnert habe: Im Krämer erkennt Nathanael Coppelius/Coppola, alias ›den Sandmann‹, wieder, mithin ein ehemaliger Freund von Nathanaels Vater, der ihm schon in der Kindheit Angst und Schrecken eingejagt (vgl. DKV, DSM: 13–14) und durch einen nächtlichen Unfall bei einem obskuren alchemistischen Experiment offenbar den Tod des Vaters mitverschuldet habe (vgl. ebd.: 19). Dass jener ›Sandmann‹ Jahre später Nathanael als »Wetterglashändler« (ebd.: 11) aufsucht, der ihm seine Waren feil bietet, lässt sich als übergreifende Programmatik für das *Nachtstück* lesen. So ist bereits im Begriff des ›Wetterglases‹ eine breite Ambivalenz angelegt, wie sich in dessen historischer Entwicklungsgeschichte zeigt: Als ›Wetterglas‹ werden verschiedene Instrumente bezeichnet, deren Einsatzzweck von naturwissenschaftlicher Anwendung bis hin zu esoterischen/mystischen Gebrauch variiert – so definiert das *Zedlersche Lexikon* das Wetterglas als »*Barometrum* oder besser *Baroscopium*« (Zedler 1748: Spalte 1056), das »auf recht zweifelhaften physikalischen Voraussetzungen« (Drux 2005: 7–8) beruht. Nachdem Coppelius in der Szene als »piemontesischer Mechanicus« (DKV, DSM: 20) auftritt und die erste Niederschrift des *Nachtstücks* um 1815 stattfand (vgl. Steinecke 2009: 961), ließe sich auch eine Verwandtschaft mit dem ›Florentinischen Wetterglas‹ vermuten, das sich bestenfalls zur rudimentären Temperaturmessung eignet, jedoch keine verlässlichen Skalen aufweist und auch keinerlei Replikation und Vergleichbarkeit zulässt – so zumindest schildert es etwa Jacques Barthélemi Micheli du Crest um 1765 in seiner Abhandlung *Kleine Schriften von den Thermometern und Barometern* (vgl. Du Crest 1765: 2–4).²⁰⁴ Kohärent dazu umreißt Herrmann (2015: 50) auch die Konnotationen, die sich aus dem Beruf der ›Wetterglashändler:in‹ ergeben: So waren im 18. Jahrhundert die Händler:innen optischer Instrumente oftmals von wenig ehrbaren Charakter und verkauften Apparate von zweifelhafter (Abbildungs-)Qualität und mit optischen Fehlern behaftet. Dass Coppola als ›Wetterglashändler‹ beschrieben wird, lässt sich demnach aus mehreren Perspektiven verhandeln: So ist zweifelsohne zu argumentieren, dass mit dem Prädikat des ›Wetterglashändlers‹ Coppola als obskurer Hochstapler charakterisiert wird; gleichzeitig nimmt jedoch das ›Wetterglas‹ ein zentrales Motiv des *Sandmanns* vorweg: Die Maschine kann als Paradoxon gelesen werden, das einerseits die Existenz einer durch

204 Vgl. dazu auch den Eintrag zum ›Florentinischen Wetterglas‹ im *Zedlerschen Lexikon* »Weil die Grade der Wärme und Kälte ein willkührliches Maaß sind; so hat ein jedes Thermometer Grade von verschiedener Grösse, und stimmt also keines mit dem andern überein.« (Zedler 1748: Spalte 1062)

sie geschaffenen deterministischen Wirklichkeit zumindest implizit suggeriert; gleichzeitig jedoch das Moment der Täuschung aufruft, welche die subjektive Wahrnehmung ihrer Benutzer:innen nicht nur augmentiert, sondern auch verfremdet.²⁰⁵

Das ›Wetterglas‹ deutet mit seinem naturwissenschaftlichen Nimbus an, die Realität objektiv und deterministisch abzubilden, tatsächlich ist jedoch bereits durch das ›Design‹ ohne verlässliche Skalen die betrügerische Absicht des Erfinders angelegt. So zeichnet sich in Coppola eine Figuration des cartesianischen *Genius malignus* (vgl. Descartes 1882: 26) ab, der durch die Modulation der Wahrnehmung Nathanael zu seinem ›Gefangenen‹ (vgl. ebd.) macht.

Wird das Wetterglas als Barometer gelesen, so macht dieses Instrument einen bisher nicht wahrnehmbaren Teil der Realität zwar *sichtbar*, indem es die *atmosphärische* Domäne des Luftdrucks²⁰⁶ in eine visuelle Medialität überführt – aus diesem Grund wird auch im *Zedlerschen Lexikon* betont, dass es sich um ein »*Baroscopium*« (Zedler 1748: Spalte 1056), also um ein visuell abzulesendes Instrument, handele. Gleichzeitig ist diese mediale Transformation stets vor der Folie der Unzuverlässigkeit und Täuschung zu lesen, die stellvertretend für die Programmatik des *Nachtstücks* angelegt ist: Der *Eigensinn* des ›Wetterglases‹ rekurriert dezidiert auf eine Poetik des Visuellen (vgl. Kremer 2003: 177; Steinecke 2009: 967), die das Sehen zum zentralen Angelpunkt der Wahrnehmung erhebt (vgl. Böhme 2006b: 120; vgl. dazu auch Novalis 1901a: 2), artikuliert aber gleichzeitig die Unzuverlässigkeit der Darstellung, die bereits Freud (1919: 304) den Berichten Nathanaels unterstellte. Diese Unzuverlässigkeit ist ferner in der psychischen Konstitution der Erzählinstanz zu verorten, deren »*unreine Vermischung*« (Anonym 1817: Spalte 598) von Realität und Traum auch durch das Glasmotiv zum Vorschein gebracht wird (vgl. dazu auch Segebrecht 2008: 1414).

205 Einmal mehr ist in diesem Zusammenhang auch auf Heinrich von Kleists ›grüne Brillengläser‹ in seiner ›Kant-Krise‹ zu verweisen (vgl. dazu die Fußnote auf Seite 38).

206 In der (atmosphärischen) Beschreibung der Situation verwendet Hoffmann Metaphern, die auf diese Domäne rekurrieren: »Dunkle Ahnungen eines gräßlichen mir drohenden Geschicks breiten sich wie schwarze Wolkenschatten über mich aus, undurchdringlich jedem freundlichen Sonnenstrahl.« (DKV, DSM: 11)

8.2 Perspektiv

Vom ›Wetterglashändler‹ Coppola kauft Nathanael in Italien des zweite optische Instrument, das an dieser Stelle anzusprechen und in der vom ›Wetterglas‹ aufgezeigten Fluchtlinie zu lesen ist. Das ›Perspektiv‹ verwendet Nathanael im weiteren Verlauf des Texts, um die Tochter seines Professors, die sich später als konstruiertes Automat herausstellt, heimlich zu beobachten. Zunächst erwirbt Nathanael die Optik nur, um den Händler Coppola loszuwerden, der ihn erneut überfallartig in seiner neuen Wohnung aufsucht (vgl. DKV, DSM: 35–36). Trotz seiner anfänglichen Ablehnung stellt sich jedoch das Perspektiv als besonderes Verstärkermedium heraus, das Nathanael vollkommen neue *Perspektiven* auf das Objekt seiner Begierde – die schöne Olimpia – ermöglicht. Die Passage, in der Nathanael die vermeintlichen Qualitäten des Fernrohrs erfasst, findet sich bei Hoffmann folgendermaßen:

Noch im Leben war ihm kein Glas vorgekommen, das die Gegenstände so rein, scharf und deutlich dicht vor die Augen rückte. Unwillkürlich sah er hinein in Spalanzani's Zimmer; Olimpia saß, wie gewöhnlich, vor dem kleinen Tisch, die Arme darauf gelegt, die Hände gefaltet. – Nun erschauete Nathanael erst Olimpia's wunderschön geformtes Gesicht. Nur die Augen schienen ihm gar seltsam starr und tot. Doch wie er immer schärfer und schärfer durch das Glas hinschaute, war es, als gingen in Olimpia's Augen feuchte Mondesstrahlen auf. Es schien, als wenn nun erst die Sehkraft entzündet würde; immer lebendiger und lebendiger flammten die Blicke. Nathanael lag wie festgezaubert im Fenster, immer fort und fort die himmlisch-schöne Olimpia betrachtend. (Ebd.: 36)

Diese Passage wird gemeinhin im Dispositiv der Optik interpretiert – so betont etwa Steigerwald (2000: 127) in diesem Zusammenhang den semantischen Unterschied, der sich aus den Beschreibungen innerhalb des Textes ergibt: So liest er das ›Schauen‹ Nathanaels in Opposition zum ›Sehen‹ als »produktive Betrachtung Olimpias [...], die durch Empfindungen und Einbildungskraft affiziert« (ebd.) sei. »Eben dieses ›Schauen‹ bewirkt denn auch die Verlebendigung der Maschine in seinen Augen, die sie in eine ›himmlich-schöne‹ Gestalt verwandelt.« (Ebd.) Dieser Befund lässt sich auch medientheoretisch lesen: Neben Nathanaels Wahrnehmungsmodus, der, wie Freud (1919: 304) festgestellt hat, stark von seiner psychischen Konstitution geprägt ist, skizziert Hoffmann eine ›transparent immediacy‹, mithin eine mediale Konfiguration, deren Rezeption als »looking *through*« (Lanham 1993:

43) gelesen werden kann. Wie sich mit Verweis auf Albrecht Dürers Unterweisung *Von der Perspektive* (1525) feststellen lässt, bedeutet ›Perspektive‹ »Durchsehung« (Dürer 1893: 319; vgl. dazu auch Panofsky 1980: 99). Diese ›Durchsehung‹ ist nur deshalb möglich, weil Nathanael ein ›Perspektiv‹ benutzt, mithin eine optische Maschine nach der Bauart eines ›galileischen Fernrohrs‹, das im Unterschied zu einem ›Kepler-Fernrohr‹ aufrechte und seitenrichtige Bilder produziert. In diesem Zusammenhang ist auch der Eintrag unter dem Lemma ›Fern-Glaß, Perspectiv, Telescopium, Tubus‹ im Band 9 des *Zedlerschen Lexikons* (1735) heranzuführen, in dem das Perspektiv in Verbindung zu Galileis Schrift *Sidereus Nuncius* gebracht wird (vgl. Zedler 1735: Spalte 592). Während das Kepler-Fernrohr in physikalisch-optischer Lesart ein ›reelles Bild‹ produziert, erzeugt das Galilei-Fernrohr, wie auch bereits im *Zedlerschen Lexikons* festgestellt wird, einen »*Focus virtualis*« (ebd.: Spalte 594), mithin ein ›virtuelles Bild‹, das ausschließlich betrachtet, jedoch nicht projiziert werden kann (vgl. dazu etwa Erb 2011: 127–128). Dieses Spezifikum findet sich auch in einem Spiegel wieder (vgl. Fischer 2005: 3), was der nachfolgend ausgeführten Spiegelmetaphorik im Perspektiv auch eine physikalische Fundierung verleiht.

Während die ›hypermediacy‹ stets zwischen ›looking at‹ und ›looking through‹ oszilliert (vgl. Bolter/Grusin 2002: 41), die Rezipient:in also in ihrer Kontemplation immer wieder aus der fiktionalen Realität zurück in die tatsächliche Wirklichkeit überführt wird (vgl. Lanham 1993: 43), findet sich durch die psychische Veranlagung Nathanaels eine vollständige ›transparent immediacy‹ wieder.²⁰⁷ Das ›Schauen‹ durch das Perspektiv ist also nicht nur als »produktive Betrachtung« zu lesen, wie es etwa Steigerwald (2000: 127) ausführt, sondern vielmehr als Metamorphose respektive als ›Virtualisierung‹ des Subjekts (vgl. Ryan 2015: 22) zu einer fremdbestimmten Maschine zu interpretieren, wie sich auch in den Zuschreibungen nachweisen lässt, die Hoffmann in der Passage verwendet. So schaut Nathanael »[u]nwillkürlich« (DKV, DSM: 36) »durch das Glas« (ebd.), liegt »wie festgezaubert im Fenster« (ebd.)

207 Dass Hoffmann die initialen Beobachtungsszenen stets durch ein *Fenster* inszeniert (vgl. etwa DKV, DSM: 24–25; 34) lässt sich auch als Reminiszenz auf Leon Battista Albertis berühmte Maltechnik deuten, mit der er zunächst ein Rechteck als ›offenes Fenster‹ auf die Leinwand zeichnet, durch das sein Motiv gesehen werden soll (vgl. Masheck 1991: 34). Bei richtiger Anwendung, so Bolter/Grusin (2002: 25), verschwindet die Oberfläche des Gemäldes und die Betrachter:in nimmt nur die Szene *hinter* dem Fenster wahr.

und benutzt, »wie von unwiderstehlicher Gewalt getrieben« (ebd.: 37) das optische Gerät.

252

Steigerwald (2000: 127) spricht weiterhin von den physikalischen Eigenschaften des Perspektivs, die sich aus Hoffmanns verwendeter Begrifflichkeit ableiten lassen: So erlaube das Glas zwar eine ›reine‹ und ›deutliche‹ Darstellung, jedoch keine ›klare‹. Die Interpretation greift in diesem Zusammenhang etwas kurz: Ein Medium, das ›rein, scharf und deutlich‹ abbildet, erfüllt in physikalischer Lesart bereits die wichtigsten zentralen Kriterien, die an ein optisches System gestellt werden können (vgl. dazu auch Dörband 2005: 73–79). Das Fehlen der Klarheit – gemeinhin das Maß der optischen Transparenz – würde im physikalischen Sinn ›lediglich‹ zu einem unschärferen Bild führen (Fensterglas gilt im Sprachgebrauch etwa als ›klarer‹ im Vergleich zu Milchglas), was in Opposition zum Prädikat ›scharf‹ stehen würde. Neben dieser dezidiert ›naturwissenschaftlichen‹ angelegten Argumentation, deren Aussagekraft in einem Prosatext der Romantik mitunter anzuzweifeln ist, da die Funktionen der Instrumente mittels Verfremdung und Invertierung poetisch nutzbar gemacht werden, lässt sich hier auch aus einer semantischen Perspektive argumentieren, indem das von Hoffmann verwendete Wörterbuch (*Versuch einer allgemeinen deutschen Synonymik*) herangezogen wird. Dort wird unter den Lemmata ›Hell. Klar. Heiter.‹ ebenfalls ausgeführt, dass ›Klarheit‹ nicht nur als Maß der optischen Transparenz zu verstehen, sondern insbesondere dem ›Trüben‹ gegenübergestellt sei (vgl. Eberhard 1799: 88–89).

So ist vielmehr die beschriebene optische Transparenz des Perspektivs als ›transparent immediacy‹ zu lesen, mithin also als wahrnehmungsästhetisches Phänomen, das dediziert an das beobachtende Subjekt gebunden ist. Nachdem die Charakteristika, die dem Perspektiv im Text zugeschrieben werden, ausschließlich aus der Perspektive Nathanaels geschildert werden, ist jene Einordnung im Kontext eines übersteigerten, unbesonnenen und möglicherweise auch ›wahnsinnigen‹ (vgl. Freud 1919: 304) Wahrnehmungsmusters zu werten. Dementsprechend zeichnet sich das Perspektiv keineswegs durch seine etwaigen physikalisch-optischen Qualitäten aus – was im Hinblick auf die Hochstapelei Coppolas²⁰⁸ auch eher unwahrscheinlich scheint. Coppola verliert außer den Ausrufen »sköne Glas – sköne Glas!« (DKV, DSM: 36) kaum

208 Neben den Aspekten, die im Zusammenhang zum ›Wetterglas‹ bereits dargelegt wurden, lässt sich die Hochstapelei Coppolas auch mit der Passage im Text belegen, in der Nathanaels Vater durch seine Experimente mit Coppelius im Labor durch einen Unfall tödlich verletzt wird (vgl. DKV, DSM: 19). Dieses Argument setzt jedoch voraus, dass

tiefgreifendere Bemerkungen zum Perspektiv in Nathanaels Händen, jedoch findet sich ein fruchtbarer Hinweis zu den besonderen Qualitäten der Instrumente gleich zu Beginn der Szene: Coppola bietet seine Waren mit dem Hinweis an, er habe »sköne Oke – sköne Oke!« (Ebd.: 35) in seinem Angebot, worauf Nathanael entgegnet: »Toller Mensch, wie kannst du Augen haben?« (Ebd.). Tatsächlich gemeint sind, wie sich im Anschluss herausstellt, zwar die Brillen, die Coppola feil bietet, jedoch findet sich in der Gleichsetzung eines mechanischen Artefakts (der Brille, bzw. als pars pro toto interpretiert: sämtlicher optischen Instrumente aus dem Angebot Coppolas) mit dem menschlichen Auge ein Aspekt, der sich als »Mechanisierung des Sehvorgangs« lesen lässt.²⁰⁹ Dementsprechend greift die eingangs aufgestellte Feststellung, im Perspektiv finde sich ein Verstärkermedium, ein Stück weit zu kurz – die Linse vergrößert nicht nur optisch, sondern sie entwickelt selbst poetisches Potential:²¹⁰ Dass Nathanael insbesondere die vormals starren Augen Olimpias, die »keine Sehkraft« (ebd.: 25) zu haben schienen, jetzt mit der Metapher »feuchte Mondesstrahlen« (ebd.: 36) beschreibt,²¹¹ die »immer lebendiger und lebendiger« (ebd.) aufflammen, dann schafft das Perspektiv eine eigene neue Rea-

Coppelius und Coppola ein und dieselbe Person sind, was der Text zwar andeutet, jedoch zu keiner Stelle erschöpfend ausbuchstabiert (vgl. ebd.: 24; Steinecke 2009: 966).

209 Gaderer (2009: 88–89) weist auch auf die öffentliche Haltung der Gesellschaft um 1800 hin, die nicht nur Brillenverkäufer aufgrund der schlechten Qualität der optischen Instrumente als Scharlatane bewertete, sondern auch den Brillenträger selbst als verblendet betrachtete.

210 Vgl. dazu auch das Werk von Johann Christian Wiegleb *Unterricht in der natürlichen Magie oder zu allerhand belustigenden und nützlichen Kunststücken*, das Hoffmann, wie Einträge aus seinem Notizbuch (vgl. NACHLASS I: 10) und Tagebuch (vgl. TAGEBUCH I: 6) belegen, auch rezipierte. Wiegleb schildert die Illusion eines »magischen Perspektivs«, das durch eine Spiegelanordnung suggeriert, man könne durch ein opakes Objekt sehen (vgl. Wiegleb 1782: 152–153).

211 Diese Charakterisierung ist zudem als komplementär zur Beschreibung von Nathanaels Verlobten Clara zu lesen. Deren Augen werden im Text mit »einem See von Ruisdael, in dem sich des wolkenlosen Himmels reines Azur, Wald und Blumenflur, der reichen Landschaft ganzes buntes, heitres Leben spiegelt« (DKV, DSM: 28) beschrieben. Im Hinblick auf Ruisdaels Symbolismus, der in seinen *fantasielandschaften* einbeschrieben ist (vgl. Gilboa 2009: 255), lässt sich aus der Beschreibung von Claras Augen als *Spiegel eines Gemäldes* eine weitere Ebene von Konnotationen aufziehen, die die Konzepte der Idealisierung und Symbolisierung (vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel 6.3) eines imaginären Abbilds umfasst. Die Beschreibung Claras wird jedoch nicht (oder bestenfalls implizit) aus der Perspektive Nathanaels wiedergegeben, sondern durch eine namenlose Erzählinstanz (vgl. DKV, DSM: 27–28) – dementsprechend ist die direkte Gegenüberstellung dieser beiden Charakterisierungen nur eingeschränkt möglich.

lität, die aus der Potenzierung von Nathanaels Imagination gespeist wird.²¹² Insofern präsentiert sich die Idee des Verstärkermediums durchaus tauglich, wenn sie nicht als Verstärkung der tatsächlichen Wirklichkeit gelesen wird, sondern als ›Katalysator‹²¹³ zur ›Entzündung‹ der Imaginationskraft der Beobachter:in, die, wie in Kapitel 5 ausgeführt, die Wirklichkeit als initiales Ur- oder Referenzbild verwendet. Diese Bemühung zur Differenzierung des ›Verstärkermediums‹ mag auf den ersten Blick verwundern, ist jedoch notwendig, um das Perspektiv sowohl als »Imaginationswerfer« (Matt 1971: 35) als auch als ›Projektionsmaschine‹ zu interpretieren.

Diese Umdeutung einer Rezeptions- zu einer Produktionsmaschine degradiert dabei keineswegs die Relevanz der Wahrnehmung im Prozess der ›ma-

212 Es verwundert etwas, dass die vielfältigen Untersuchungen zum *Sandmann* diese Passage nicht in den Kontext zu Jean Pauls Ausführungen zur Einbildungskraft setzen. Dieser schreibt in seiner *Vorschule der Aesthetik*, dass die Phantasie als höchste Form der Imagination die Inkorporation des Unendlichen in das Absolute darstelle und gebraucht hier das nachfolgende sprachliche Bild: »nicht aus einem Zimmer voll Luft, sondern erst aus der ganzen Höhe der Luftsäule kann das Aetherblau eines Himmels geschaffen werden.« (Jean Paul 1804: 33) Hoffmann überführt dieses metaphorische Bild in eine physikalische Realität, indem Nathanaels Perspektiv durch die Reflexion in Olimpias Augen eine derartige Luftsäule schafft, die durch die unendliche Rekursion zwischen Spiegel und Imagination eigenes poetisches Potential entfaltet. Bereits im *Zedlerschen Lexikon* wird um 1735 ausgeführt, dass das ›Perspectiv‹ eine der »vortrefflichsten Erfindungen« sei, »wodurch denen Weltweisen die Augen der Gestaltt sind eröffnet worden, daß sich der Himmel bey ihnen in eine ganz andere Gestaltt, wie sie ihn sich sonst einge bildet haben« (Zedler 1735: Spalte 591) verändert. Die Benutzung dieses optischen Instruments *verfremdet* also den »natürlichen« Blick, da »allein weil ein Strahl, indem er durch viel Gläser passirt, wegen der daher entstehenden vielfältigen *Refraction*, und der mit ihr *combinirten Reflexion*, sehr geschwächt wird, so können die *Objecta* nicht anders als sehr dunkel erscheinen« (ebd.: Spalte 593). Die »Mondesstrahlen« (DKV, DSM: 36), die aus Olimpias Augen entstehen, lassen sich daher parallel zu Jean Pauls ›Aetherblau‹ als mehrfach reflektierte Sehstrahlen lesen – dabei referenziert der ›Mond‹ nicht nur die Abschwächung der (Licht-)Strahlen, sondern könnte auch als Verweis auf den *Eigensinn* des Perspektivs gelesen werden. So werden im *Zedlerschen Lexikon* auch Konstruktionen eines Fernrohrs vorgestellt, die sich neben Linsen auch eines Spiegels bedienen (vgl. Zedler 1735: Spalte 603), was zu einem virtuellen Bild führt, das sich durch sehr charakteristische ring- respektive halbmondförmige Artefakte auszeichnet, die sich insbesondere an punktuell leuchtenden/reflektierenden Objekten im Unschärfebereich herausbilden.

213 Der Begriff des ›Katalysators‹ eignet sich trotz seines Abstands zu optischen Medien durchaus, da in ihm das (chemische) Ermöglichen einer *Schwellenüberschreitung* angelegt ist, ohne selbst an der Reaktion teilzunehmen. Darüber hinausgehend zitiert Hoffmann mit seiner Wortwahl im *Sandmann* auch alchemistische Terminologie (vgl. DKV, DSM: 17–18).

schinellen Imagination«, im Gegenteil: Die bisherigen Wahrnehmungsmodi gingen von dezidiert sensorischen Phänomenen aus, die als Prozesse der ›leiblichen‹ Rezeption zu deuten sind. Die durch das ›Verstärkermedium‹ potenzierte Wahrnehmung lässt sich dagegen als Bestandteil der *Imagination* lesen, mithin also dem ›kognitiven‹ Verbund von *Leib* und *Seele*, bekommt also – neben der reinen sensorischen Funktion – zusätzlich eigenes ›poetisches‹ Potential. Das Perspektiv lässt sich demnach als *Virtualisierungsmaschine* lesen, deren spezifischer *Eigensinn* sich einerseits durch die im Objekt angelegten Veränderungsgesetze (also dem *Eigensinn* des physikalischen Apparats), andererseits durch die *Eigensinnigkeit* des nutzenden Subjekts konstituiert und so dem »Mechanisch-Dinglichen« (Kremer 2003: 199) *Lebendigkeit*²¹⁴ verleiht (vgl. dazu auch Kapitel 6.4).

In welchem Verhältnis steht nun dieser Befund, der den *Eigensinn* einer Maschine auch im geradezu ›organischen‹ – einmal mehr ist an Hoffmanns Metapher des ›Keims‹ zu erinnern – Innenleben eines Subjektes verortet, mit dem deterministischen bzw. ›berechenbaren‹ Aspekten einer Maschine? Festzuhalten ist, dass das von Hoffmann aufgerufene Perspektiv – das sich mit Verweis auf das *Zedlersche Lexikon* als Fernrohr deuten lässt (vgl. Zedler 1735: Spalte 591) – als Apparat respektive als ›Rechenmaschine‹ anzusehen ist, der »aus jedem gesehenen Datum ein konstruiertes und verrechnetes Datum« (Vogl 2001: 115–116) produziert:

Das Fernrohr erscheint nun als gebaute, konstruierte, materialisierte theoria oder Schau: Es ist kein Apparat zur Vergrößerung, zum Näherrücken der Dinge oder zur Abbildung mehr; es ist nicht einfach eine Verlängerung der Sinne, kein Hilfsmittel, das die Reichweite der Sinne erhöht oder korrigiert und sich schließlich in seinen Vorteilen für die ›Verrichtungen auf dem Lande wie für die Seefahrt erschöpft‹. Es erschafft vielmehr die Sinne neu, definiert das, was Sinneswahrnehmung und Sehen bedeutet, und macht aus jedem gesehenen Datum ein konstruiertes und verrechnetes Datum, es produziert schließlich Phänomene und ›Nachrichten‹, die

214 Diese Lebendigkeit lässt sich nicht nur in einer Fluchtlinie mit dem *Serapiontischen Prinzip* (vgl. dazu die Ausführungen zur Serapiontik in Kapitel 6.2) lesen, sondern auch mit der durch die Erzählinstanz im *Sandmann* eingeführten Metaphorik zur Malerei als produktionsästhetische Methode verknüpft werden (vgl. DKV, DSM: 26).

allesamt den Stempel der Theorie tragen und mit jeder sinnlichen Evidenz ein Verfahren zur Errechnung dieser Evidenz übermitteln. (Ebd.)

Nachdem unter romantischen Autor:innen, wie sich etwa bei Novalis zeigt, das Sehen nicht nur als zentralen Wahrnehmungsmodus interpretiert (vgl. Novalis 1901a: 2), sondern das Auge gleichzeitig als »Sprachorgan des Gefühls« (ebd.: 304) gedeutet wurde, korrespondiert diese Konstitution des »Imaginationswerfers« (vgl. Matt 1971: 35) mit der Lesart der Maschine als symbiotische Verbindung von Imagination und Bild (vgl. Gaderer 2009: 189). »Schon 1604 hatte Kepler das Auge als optischen Apparat – aus Linse, Dunkelkammer und Netzhaut bzw. Schirm – das Sehen selbst als optische Verzerrung und damit jede Sinneswahrnehmung als konstitutive Sinnestäuschung bestimmt.« (Vogl 2001: 116)²¹⁵ So lässt sich argumentieren, dass die Maschine als Konzeptualisierung der Unzuverlässigkeit und der romantischen Subjektivierung gelesen werden kann – mithin ist im Fernrohr gleichsam ein Rückkanal zwischen Subjekt (= Beobachter:in) und Objekt (= das Beobachtete) angelegt: Ein Fernrohr ist demnach nicht nur eine Maschine, die eine Relation zu einer entfernten Koordinate im Raum durch Vergrößerung heranholt, sondern verortet gleichzeitig den räumlichen Standpunkt und die Perspektive der Beobachter:in. Durch diesen in der Anwendungspraxis des »Fern-Glaß« (Zedler 1735: Spalte 591) angelegten Rückkanal lässt sich Nathanaels »Taschenperspektiv« (DKV, DSM: 36) auch metaphorisch als »Spiegelsystem« lesen, das seine eigene Wahrnehmung auf ihn zurück wirft. Wie mit Verweis auf Jean Pauls Metapher der Phantasie als »Luftsäule« festgestellt, ist diese Wahrnehmung bereits als Fragment der Imagination zu lesen und wird, durch die ständigen Reflexionen in einer schier unendlichen Kaskade an *feedback*-Schleifen immer weiter potenziert. Mit dieser Interpretation des Perspektivs als Spiegelsystem lässt sich auch die weiter oben zitierte Passage neu konzeptualisieren, in der Nathanael in Olimpias Augen »feuchte Mondesstrahlen« (ebd.) aufgehen sieht. Diese Beobachtung ist zum einen, wie bereits ausgeführt,²¹⁶ als Invertierung von Nathanaels »prosaischer« Verlobten zu sehen (vgl. dazu auch Steinecke 2009: 967); zum anderen lassen sich in den »feuchten Mondesstrahlen« auch

215 Wie in Kapitel 8.5 und V ausgeführt werden wird, lässt sich diese »maschinelle« Konstitution des Auges, auch mit Hinblick auf Hoffmanns Poetik, zielführender mit Leonardo da Vincis Ausführungen des Auges als *Sehapparat* verhandeln.

216 Vgl. etwa die Ausführungen in der Fußnote auf Seite 253.

die optischen Qualitäten eines Spiegels einschreiben.²¹⁷ Während sich in Claras Augen das »ideal-rationale«, gleichwohl prosaische Leben widerspiegelt, findet sich in Olimpias Augen das farblose *Schattenreich* der *pareidologischen* Imagination, wie es die Erzählinstanz mit den Analogien zur Malerei beschreibt (vgl. DKV, DSM: 26). In dieser Fluchtlinie ist auch die Aussage von Clara zu lesen, die sie in einem Brief an Nathanael zu Papier bringt:

Haben wir festen, durch das heitre Leben gestärkten, Sinn genug, um fremdes feindliches Einwirken als solches stets zu erkennen und den Weg, in den uns Neigung und Beruf geschoben, ruhigen Schrittes zu verfolgen, so geht wohl jene unheimliche Macht unter in dem vergeblichen Ringen nach der Gestaltung, die unser eignes Spiegelbild sein sollte. (Ebd.: 22–23)

Clara vertritt in diesen Zeilen, konform ihrer dargestellten Persönlichkeit, eine rationale Perspektive, die »von vielen kalt, gefühllos, prosaisch gescholten« (ebd.: 28) wird. In dieser aufklärerischen Denkweise bildet das »Spiegelbild« eine isomorphe (optische) Reproduktion der Realität ab; dementsprechend findet sich Claras pointierte Selbsteinschätzung ebenfalls in diesem Brief wieder: »Du wirst sagen: 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« (ebd.: 22). Aus diesem Grund findet sich in ihren Augen auch der »See von Ruisdael« (ebd.: 28) wieder, in dem sich die umgebende Landschaft isomorph und unverzerrt widerspiegelt; wohingegen in Olimpias Augen die »Mondesstrahlen« (ebd.: 36) aufgehen. Clara reflektiert gewissermaßen die rationale Wirklichkeit, während sich in Olimpia der »Strahl aus dem verheißenden Jenseits« (ebd.: 40) wiederfindet, in dem

217 Keine der Stellenkommentare der *Nachtstücke* geht darauf ein, weshalb Hoffmann Olimpias Augen mit *feuchten* Mondesstrahlen beschreibt. Vermutlich spielt Hoffmann hier auf den »*humor aqueus crystallinus*« (Adelung 1811: Spalte 126) an, mithin die »wässerige, krystallene Feuchtigkeit im Auge« (ebd.), die bereits im *Zedlerschen Lexikon* unter dem Lemma des »Perspectivs« respektive des »Fern-Glaßes« erwähnt wird: »Wir sehen nemlich eine Sache deutlich, wenn sich das Bildniß von ihr auf der *Retina* unsers Auges deutlich abmahlet. Nun ereignet sich dieses bey denen erhabenen Gläsern, von welcher Beschaffenheit auch der *Humor crystallinus* unsers Auges ist« (Zedler 1735: Spalte 590). In dem Hoffmann also auch dem Automat Olimpia einen »Blick« durch »feuchte Mondesstrahlen« verleiht, implementiert er ein Linsensystem in den »Augen« Olimpias. Durch die Hinzunahme von Nathanaels Perspektiv als zweite Linse konturiert Hoffmann hier also ein »metaphorisches Fernrohr, dessen »Tubus« (ebd.: Spalte 591) wiederum in der »Luftsäule« (Jean Paul 1804: 33) angelegt ist, die sich zwischen dem Beobachter (Nathanael) und der Beobachteten (Olimpia) aufspannt.

sich Nathanaels »ganzes Sein spiegelt« (ebd.), das hier als übersteigerte Imagination (vgl. dazu Steinecke 2009: 969–970) angelegt ist. Diese narzisstische (vgl. Kapitel 3.1) Konstitution des Dichters – die Parallelen des *Sandmanns* zu Ovids *Metamorphosen* wurden etwa von Kicaj (2016: 89–90) nachgewiesen – leitet gewissermaßen auf das nachfolgende Kapitel über, das den Spiegel als optisches Instrument der poetischen Reflexion verhandelt.

8.3 Spiegel

Einen Zauberspiegel zuzubereiten. Hierzu kann ein jeder gemeiner Planspiegel gebraucht werden. Nur gehört hauptsächlich eine Maschine dazu, welche manchen Unkundigen auf den Verdacht einer Zauberey verleiten könnte

*Johann Christian Wiegleb: Optisches Kunststück Nro. 20
in UNTERRICHT IN DER NATÜRLICHEN MAGIE (1782)*

Unabhängig vom Narzissmus, in dessen Konnotat stets der ›Wahnsinn‹ mitschwingt, findet der Spiegel in Hoffmanns Œuvre auch dann Verwendung, wenn die ›besonnene‹ Selbstreflexion als romantisches Ideal verhandelt wird: »Hoffmann folgt damit dem zu Beginn des 19. Jahrhunderts immer noch aktuellen Spiegeltopos, der den Vorgang der herkömmlichen Spiegelung als Selbstreflexion zum Inhalt hat« (Gaderer 2009: 197). Besonders prononciert lässt sich dieser Befund in einem Text nachweisen, der bisweilen dem *Sandmann* gegenüber gestellt wird: Im *Nachtstück Das öde Haus* skizziert Hoffmann mit Theodor eine ›erfolgreiche‹, mithin also ›besonnene‹ Künstlerfigur, die sich – analog zu Nathanael – für die ›wunderbaren‹ Aspekte der Wirklichkeit empfänglich zeigt, jedoch durch die metaperspektivische Selbstreflexion ihre besondere Imaginationskraft ›besonnen‹ nutzen kann. Die Spiegel nehmen in dem *Nachtstück* eine Doppelfunktion ein, die einerseits als optische Analogie eines besonderen Wahrnehmungsmodus, andererseits jedoch auch als ›Medium‹ zur Sichtbarmachung des Innenlebens des Protagonisten gelesen werden kann. Wie später in Kapitel 12.2 mit Verweis auf Lacan (2015: 212–213) verhandelt wird, stellt der Spiegelraum, mithin also der *virtuelle* Raum, sowohl ein Medium der Selbstreflexion als auch eine Konzeptualisierung der Vermischung von subjektiver Beobachtung und objektiver Realität dar, was eine Äs-

thetik des fiktionalen Raumes konstituiert, die in Kapitel 6.6 als ›manieristische Mimesis‹ gefasst wurde.

Der erste Spiegel, der im Text angesprochen wird, findet sich zu Beginn der Binnenerzählung, in der Theodor von dem markanten Erlebnis berichtet, er habe eine geheimnisvolle Frau im Fenster eines vermeintlich verlassenen ›öden Hauses‹ bemerkt. Diese Beobachtung, die er, analog zu Nathanael, ebenfalls mit einem ›Perspektiv‹, nämlich seines »Operngucker[s]« (DKV, DÖH: 169) durchführt, fasziniert ihn derart, dass er in einen exaltierten traumähnlichen Zustand verfällt, der, wie etwa Steinecke (2009: 1010–1011) anmerkt, auf die zeitgenössische psychologische Forschung rekurriert. Dass Theodor unmittelbar nach dem ›Erwachen‹ – einem »gescheuerte[n] Gedanke[n]« (DKV, DÖH: 169) folgend – den »leuchtenden Spiegelladen« (ebd.: 169) der angrenzenden Konditorei aufsucht, leitet programmatisch das Spiegelmotiv des Textes ein: Indem Theodor einen ›tatsächlichen‹ Spiegelraum betritt, der sich jedoch als ›prosaische‹ Konditorei entpuppt, ›spielt‹ Hoffmann mit den Funktionsweisen des Spiegels, der einerseits als profanes Möbel,²¹⁸ andererseits jedoch als ›metaphorische Maschine‹ zu lesen ist, die zum einen die ›wunderbare‹, dem ›Somnambulismus‹ affine Wahrnehmungsweise aufruft und zum anderen die Lösung dieser Problematik, die besonnene Selbstreflexion, in einem Apparat versammelt.

Wie stark Hoffmann den Spiegel an die Figur Theodors und dessen psychische Konstitution bindet, wird in einer Passage offenbar, in der Theodor von seiner Kindheit berichtet, in der die Spiegel eine derartige Anziehungskraft auf ihn ausübten, sodass ihm seine ›Wartfrau‹ die Legende erzählt, dass ein »fremdes, garstiges Gesicht« (ebd.: 177) herausschaue, wenn Kinder nachts in den Spiegel blickten. In einer Art selbsterfüllenden Prophezeiung glaubt der heranwachsende Theodor tatsächlich, dass »ein Paar gräßliche glühende Augen aus dem Spiegel fürchterlich herausfunkeln« (ebd.: 178), was zu einer Ohnmacht und einer darauf folgenden Krankheit führt (ebd.: 180–181). In dieser Fluchtlinie setzt Hoffmann den Spiegel zunächst auf eine Ebene mit den »Verhexungen, Zauberbildnern [...] und anderen unsinnigen abergläubischen Fantastereien längst verjährter alberner Zeit« (ebd.: 185), schwächt diesen Konnex jedoch ab, indem er, wiederum durch die Rekursion auf die zeitgenössische Forschung der Psyche, eher versöhnliche Töne anschlägt, in

218 Hoffmann rekurriert hier vermutlich auf eine tatsächliche Realie – namentlich das verspiegelte Interieur der ›Fuchsschen Konditorei‹ in Berlin (vgl. Rodenberg 1987: 310).

denen das Alberne weiterhin in der Natur des Menschen selbst angelegt ist (vgl. ebd.: 184–185).²¹⁹ Mit diesem Befund ist festzuhalten, dass der wunderbare Wahrnehmungsmodus tatsächlich als psychische Konstitution Theodors zu interpretieren ist, dessen frühkindliche Spiegelerfahrung als Verkehrung von Spiegelbild und Betrachter (vgl. Lieb 2012a: 201) gelesen werden kann. Der erwachsene Theodor brauche jedoch, so Lieb (ebd.) weiter, eine »Reihung von Medien«, um die »Inversion von Körper und Bild« zu vollziehen. Zentrales Element dieser Reihung – einmal mehr ist hier an Jean Pauls Metapher der Phantasie als ›Luftsäule‹ zu erinnern (vgl. Jean Paul 1804: 33) – ist ein Spiegel, den Theodor als ›Verstärkermedium‹ (vgl. Lieb 2012a: 201) benutzt.

Dieser Spiegel kommt in Theodors Besitz, weil sich ihm ein etwas zwielichtiger italienischer Kaufmann andient und ihm einen Taschenspiegel verkauft (vgl. DKV, DÖH: 177). Analog zum *Sandmann* kommt der Kauf erst zustande, nachdem sich Theodor von den besonderen Qualitäten des Instruments überzeugt hat: So erblickt er »in den schärfsten deutlichsten Zügen« die »Vision« (ebd.: 177) im öden Haus, erlebt also die kindliche Urszene ein zweites Mal. Diesem Qualitätsurteil invers steht die Aussage eines Passanten zu Theodor, der ihm anrät, er möge sich »vor Taschenspiegeln in acht [nehmen], die so häßlich lügen.« (Ebd.: 179) Analog zum Perspektiv in *Der Sandmann* scheint die optische Qualität des Spiegels dichotomisch angelegt – zumindest ergibt sich eine deutliche Diskrepanz zwischen der Zuschreibung Theodors (›scharf, ›deutlich‹) und dem Urteil des Passanten (›häßlich lügend‹). Diese Diskrepanz untermauert einmal mehr, dass der Spiegel als *Interface* zur spezifischen Wahrnehmung Theodors eingesetzt wird, die besonderen Zuschreibungen sind daher nicht als physikalisch-optische Charakteristika eines ›Dings‹ zu in-

219 Vgl. zum Spiegel als Verweis auf die Psyche etwa die zeitgenössischen Ausführungen von Reil (1803: 169): »Durchgehends werden Kranke, die in Gefässsiebern phantasieren, oder Wöchnerinnen, die an Raserey leiden, durch vieles Licht, Gemähde, Spiegel, Geräusch, viele Besuche, Widersprüche u. s. w. mehr aufgeregt«. Bei Schubert (1840: 7) findet sich dagegen insbesondere die Verbindung von Traum und Spiegel prononciert ausgeführt, der in der Beschreibung einer Krankengeschichte etwa notiert: »Alles, auch das, wessen er sich im wachen Zustand kaum bewußt war, sah und erkannte und fühlte er hier, gleichsam in einen ihm vorgehaltenen Spiegel blickend, aufs Lebhafteste und Deutlichste, und nachdem sich ihm so, in wenig Augenblicken, die Geschichte eines ganzen Lebens wiederholt und recht eigentlich erneuert hatte, erwachte er durch die große Lebhaftigkeit, womit die eine Scene des verflossenen Lebens sein Gefühl ergriffen hatte.« Vgl. zum ›Albernen‹, das Hoffmann aufruft, einmal mehr den *humor aqueus crystallinus*, der bereits vor der Folie des Perspektivs angesprochen wurde (siehe dazu etwa die Anmerkungen in der Fußnote auf Seite 257).

interpretieren, sondern stellen vielmehr Reflexionen eines spezifischen Wahrnehmungsmodus dar.

Insbesondere diese Beobachtungsszene in *Das öde Haus* zeichnet sich durch ihre Parallelität mit dem *Sandmann* aus. Während Nathanael mit seinem Perspektiv affirmativ ein *Kunstwerk* – mithin das ›tote‹ Automat Olimpia – betrachtet, wird in *Das öde Haus* angedeutet, dass Theodor mit dem Taschenspiegel ebenfalls ein Kunstwerk – ein Portraitgemälde – ›erschaut‹ (vgl. ebd.: 179).

Exkurs: Das ›Claude-Glas‹

Im Kontext der »Taschenspiegel [...], die so häßlich lügen« (ebd.: 179) lässt sich an dieser Stelle auch ein Utensil aus dem 18. Jahrhundert ansprechen, das zudem in dem Zusammenhang gelesen werden muss, dass Theodor im *öden Haus* mittels eines Spiegels auf ein *Gemälde* blickt und das bisher noch nicht für die Interpretation von Hoffmanns Text fruchtbar gemacht wurde: Um 1775 wurde die Verwendung eines besonderen Requisits en vogue, das aus einem getönten runden Konvexspiegel in einer reisefreundlichen Messingfassung bestand.²²⁰ Mittels dieses Instruments wurden Landschaftsbeobachtungen durchgeführt, um die ästhetischen Qualitäten einer Gegend durch die optische Verzerrung (durch die konkave Form wird der Raum auf eine kleinere Fläche bildlich transponiert, was sich aus heutiger Perspektive mit einem Foto vergleichen lässt, das mittels einer Weitwinkellinse aufgenommen wurde), Farbverfälschung und nicht zuletzt durch die Rahmung herauszuarbeiten (vgl. dazu: Märker/Wagner 1981: 10).²²¹ Mithin wird so also das metaphorische »Miniaturgemälde einer Vorstellung« (Reil 1803: 55) durch den *Eigensinn* eines Apparats hergestellt. Ebenfalls ist davon auszugehen, dass die »auratische Erhöhung, die sich durch den Blick durch eine Glasscheibe ergibt (vgl. Kacunko 2010: 403)²²² ebenso im Spiegel festzumachen ist. Dieser Taschenspiegel wurde nach dem

220 Vgl. dazu die Beschreibung des Spiegels in *Das öde Haus* als »kleinen runden Taschenspiegel« (DKV, DÖH: 177).

221 Vgl. dazu auch das Gleichnis, das Jean Paul bemüht, um die aufklärerische, »herzlose Besonnenheit« zu beschreiben: »Dann kommt die nicht viel bessere Objektivität einer herzlosen Besonnenheit, welche heimlich nur an sich denkt und stets einen Maler malt; welche das Objektiv-Glas am Auge hält, das Okular-Glas aber gegen das Objekt und dadurch dieses ins Unendliche zurücksetzt.« (Jean Paul 1804: 90)

222 Dieses Motiv findet sich als »Albertis Fenster« auch im *Sandmann* wieder (vgl. dazu die Fußnote auf Seite 251): Der erste Blick, den Nathanael auf das Automat Olimpia

barocken Landschaftsmaler Claude Lorrain benannt, der idealtypische, ›pittoreske‹ (vgl. Antrop/van Eetvelde 2017: 47) Szenerien malte,²²³ wobei in der Forschung umstritten ist, ob Claude dieses Hilfsmittel tatsächlich auch selbst benutzte (vgl. Kacunko 2010: 580). Das ›Claude-Glas‹ diente demnach nicht nur der ausschließlichen Beobachtung, sondern insbesondere der bildlichen Dokumentation, indem das ›komponierte‹ Motiv im Anschluss des öfteren mittels Zeichnung oder Aquarell festgehalten wurde (vgl. Karentzos/Kittner 2010: 285). Es ist davon auszugehen, dass der in Mal- und Zeichentechnik bewanderte Hoffmann von diesem Hilfsmittel Kenntnis hatte und mit der Darstellung des Taschenspiegels im *öden Haus* ironisch die Verwendungsweise des ›Claude-Glases‹ zitiert: Während das tatsächliche Instrument zur ›Verbildlichung‹ eines Raumes verwendet wurde, funktioniert Theodors Taschenspiegel invers: Er verlebendigt ein Gemälde, indem er die ›Lebenskraft‹ des Protagonisten auf ein Ölportrait projiziert (vgl. DKV, DÖH: 177–179).



Neben seiner motivischen Verwendung in *Das öde Haus* nimmt der Spiegel in einem weiteren Text Hoffmanns eine zentrale Rolle ein: In *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* ist die Spiegelung bzw. die Dichotomie zwischen Bild und Abbild ein Sujet, der innerhalb der Erzählung verhandelt wird (vgl. Steinecke/Allroggen 2006b: 801–802). Auch hier kommt dem Spiegel die Rolle eines ›Verstärkermediums‹ (vgl. Gaderer 2015: 63; Lieb 2012a: 201) zu, das ebenfalls im Kontext der zeitgenössischen psychiatrischen Diskurse des ›Mesmerismus‹ beziehungsweise des ›animalischen Magnetismus‹ zu lesen ist²²⁴ – da

bekommt, findet durch die Rahmung einer Glastüre statt, deren Gardine einen kleinen Spalt freigelassen hat (vgl. DKV, DSM: 24–25).

223 Die von Claude gemalten Szenen hatten erheblichen Einfluss auf die Gartengestaltung der damaligen Zeit und sind daher auch in den Zusammenhang mit der Raumtheorie und insbesondere zu den Ausführungen zum Spiegelraum (Kapitel 12.2) zu setzen. Dazu kann etwa auch der bereits angesprochene Dialog in *Die Elixire des Teufels* herangezogen werden, in dem der ›Inspektor der fürstlichen Bildergalerie‹ dem Protagonisten darlegt, dass sich die Fürstin durch ihre Betätigung als Landschaftsmalerin auch für die Landschaftsgestaltung prädestiniere. (vgl. DKV, ELIXIERE: 149)

224 Gaderer verweist hier auf die Monografie Carl Alexander Ferdinand Kluges, betitelt mit *Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus als Heilmittel*. In diesem Werk wird dem Spiegel ein eigener Paragraf gewidmet (vgl. Kluge 1815: 312, 397–398), die von Gaderer (2015: 63) verwendete Seitenangabe (Seite 47) belegt jedoch kaum die von ihm aufgestellte Aussage des Spiegels als ›Verstärkermedium‹ im Mesmerismus.

nach der damaligen Lehrmeinung der Zustand des ›Somnambulismus‹ deutlich stärker hervortritt, wenn die Patient:in sich selbst in einem Spiegel sieht. (vgl. Kluge 1815: 398)²²⁵

Dementsprechend gehen viele Lesarten dezidiert auf die psychiatrischen Motive des Texts ein – so lässt sich der Spiegel in metaphorischer Bedeutung als Darstellungsform einer Identitätsproblematik interpretieren (vgl. Auhuber 1986: 78; Guggenberger 2015: 34; Schäfer 2012: 132–134; Steinecke/Allroggen 2006b: 802), die das Motiv eines Doppelgängers zitiert (vgl. Schäfer 2012: 133). Neben dieser metaphorischen Semantik präsentiert sich der Spiegel in seiner pragmatischen Funktion als optisches Instrument ebenso relevant: Im Spiegel kondensiert sich mithin der große (mediale) Umbruch, der im 19. Jahrhundert – mithin parallel zur Entstehung des Textes im Januar 1815 – stattfand: »Nachdem die Neuzeit noch zaghaft vom Motiv und der Metapher des Spiegels Abschied nahm, kam es um 1800 zunächst darauf an, seine materiell-physische und optisch-mechanisch-chemische sowie vor allem mediale ›Verwertung‹ entschieden voranzutreiben.« (Kacunko 2010: 399) In dieser Passage aus Kacunkos Monografie zur Kulturgeschichte des Spiegels lässt sich bereits herauslesen, dass die isolierte Interpretation in einer dediziert metaphorischen Lesart nur eine Teilmenge der Bedeutungen des Spiegels adressieren kann. So sind insbesondere seine medialen Eigenschaften, die ihn erst dazu prädestinieren, um etwa das abstrakte Konzept der »Figurenüberlappungen« (Guggenberger 2015: 34) als gebrochene Identitäten zu illustrieren,

225 Die Beschreibung, die Kluge zur Illustration des Effekts wählt, bildet eine interessante Parallele zur Schilderung einer Szene in Hoffmanns *Die Abenteuer der Sylvesternacht*: Kluge schreibt, der Effekt des Spiegels als Verstärkung des Wahnsinns sei zuerst beobachtet worden, als sich ein Patient in den damals üblichen, mit Glas überzogenen Knöpfen des Medizinergewandes spiegelte (vgl. Kluge 1815: 397). In *Die Abenteuer der Sylvesternacht* findet sich ebenfalls die Beschreibung einer ›zufälligen‹ Spiegelung: So wurde zwar der Wandspiegel in der Kneipe verhüllt (vgl. DKV, ASN: 334), jedoch benutzt der Erzähler eine »spiegelblank geschliffene Stahldose« (ebd.: 335), die, sobald sich ›der Kleine‹ darin spiegelt, dessen visuelle Erscheinung verändert. Auch Schubert schreibt zum Spiegel in *Die Symbolik des Traumes*: »Ja in einem gewissen wohlbekannten Falle wurde durch den plötzlichen Anblick neugescheuerter zinnerner Gefäße ein ganz neues inneres Gesicht erweckt, welches mit großer Klarheit Himmlisches und Irdisches durchschaute (in einem untergeordneten Kreise pflegt schon das Hineinblicken in den aus einer hellpolierten Metallfläche bestehenden Erdspiegel in reizbaren Personen einen dem magnetischen Hellsehen ähnlichen Zustand hervorzubringen).« (Schubert 1840: 209) Das Motiv eines »speculum magicum« (Gaderer 2015: 63) wird von Hoffmann um 1794 auch in einer Gouachezeichnung bildnerisch umgesetzt, die posthum mit ›Die Phantasie erscheint Hoffmann zum Troste‹ betitelt wurde (vgl. Barck 1993: 78–79; Kesting 1993: 34).

sowie seine technisch-perspektivischen Phänomene Gegenstand der weiteren Betrachtung. Kacunko (2010: 399) schreibt etwa weiter, der Spiegel kristallisiere sich als »mediale Konstante heraus, die wie kaum eine andere Instanz die brüchigen Kontinuitäten der Kunst- und Kulturgeschichte tatsächlich als Kontinuitäten erscheinen ließ«. Wie bereits im einführenden Kapitel dieser Arbeit (Kapitel 1.1) dargelegt, ist das *Virtuelle* als spiegelhafte und mithin verzerrende Projektion der mimetischen Realität angelegt. Wird der Spiegel als optisches System gelesen, so sind mit dem Gegenstands- und Abbildungsraum zwei Räume zu unterscheiden, die der Spiegel durch seine trennende Funktion konstituiert (vgl. Fischer 2005: 3). Als »idealer« Spiegel wird der Planspiegel bezeichnet, der das einzige optische System ist, das zumindest theoretisch verzerrungsfreie *virtuelle* (vgl. ebd.: 9) und isomorphe Abbildungen im exakt gleichen Größenverhältnis produzieren kann (vgl. ebd.: 4). Nachdem der Stand der Technik, insbesondere zu Hoffmanns Zeiten, nicht ermöglichte, Spiegel herzustellen, die dieser idealen Abbildungsfunktion entsprechen (vgl. Pick 1949: 12), sind dementsprechend Verzerrungen zu erwarten, die sich aus den unterschiedlichen Einfallswinkel und Ausfallswinkel der parallel einfallenden Strahlen ergeben (vgl. Fischer 2005: 19). Dieser technische Befund, der die »diegetische um eine perspektivische Vielschichtigkeit« (Schäfer 2012: 131) erweitert, ist mit dem nachfolgenden Blick auf *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* insbesondere medientheoretisch zu verhandeln.

Geradezu symptomatisch für die Dichotomie, die sich aus dieser mehrschichtigen Lesart des Spiegels ergibt, ist die Beschreibung eines naturalistischen Gemäldes, das die Erzählinstanz des reisenden Enthusiasten mit dem Attribut »wie aus dem Spiegel gestohlen« (DKV, ASN: 336) ausstattet. Diese direkte Relation zwischen Gegenstandsraum und Abbildungsraum wird im weiteren Verlauf des Textes immer weiter revidiert – Schäfer (2012: 133) spricht daher auch von der »zentralen Metapher des blinden Spiegels«, die in Hoffmanns *Fantasiestück* angelegt sei. Einmal mehr ist an dieser Stelle auch darauf hinzuweisen, dass die im »idealen Planspiegel« aufzufindende isomorphe Abbildungsfunktion nicht dem romantischen Ideal entspricht. Während der Planspiegel seinen *Eigensinn* durch eine »transparent immediacy« ersetzt, konstituiert sich der *Eigensinn* des Spiegels in der romantischen Poetik einerseits aus der Prädisposition der Maschine selbst und dem symbiotischen Verbund der *Eigensinnigkeit* der Künstler:in mit der *Eigensinnigkeit* der »erweiterten Rezipient:in«. Dieser Befund zeichnet sich bereits in der Verwendung des »gemeinen Planspiegels« bei Wiegleb (1782: 177) ab, der mitnichten eine isomorphe, mithin »herzlose« (vgl. Jean Paul 1804: 90) Abbildungsfunktion avi-

siert, sondern vielmehr die Phantasmagorie einer »natürlichen Magie« zum Ziel hat. Demnach ist festzustellen, dass sich hier eine grundlegende Diskrepanz bei der Verwendung des Begriffs des »Virtuellen« offenbart, welcher in der technisch-naturwissenschaftlichen Optik eine »ideale« Abbildungsfunktion beschreibt, während sich das Virtuelle in »philosophischer« Lesart gerade dadurch auszeichnet, dass es nicht mehr »auf die Unterscheidung von Zeichen und Referent bezogen werden« (Esposito 1998: 270) kann – so würde die isomorphe Abbildung, die dem *Eigensinn* des »Optisch-Virtuellen« entspricht, eine Ästhetik der Imitatio bedingen, die sich in dieser Fluchtlinie eher mit dem Prädikat der »Simulation« fassen ließe.

Wie sich in *Die Abenteurer der Sylvester-Nacht* zeigt, zielt auch Hoffmann nicht auf eine Simulationsästhetik ab, indem er nicht nur die Transformation eines fiktiven Raums in das Virtuelle beschreibt, sondern diese Metamorphose an den Erfahrungshorizont – mithin der *Eigensinnigkeit* – eines Subjekts bindet, das durch diese wiederum Transformation virtualisiert wird. Dieser Befund wird insbesondere im vierten Teil des Textes virulent, dessen »Schauplatz« Hoffmann zu Beginn nach Nürnberg verlegt (vgl. DKV, ASN: 358), was als Reminiszenz auf die zeitgenössischen Nürnberger Spiegelmanufakturen gelesen werden kann, die sich auf die Herstellung von Konvexspiegeln spezialisiert hatten (vgl. Konersmann 1991: 137; Schäfer 2012: 134). Konvexspiegel greifen in den Abbildungsmaßstab des optischen Systems ein und verkleinern die Abbildung (vgl. Fischer 2005: 9), was wiederum als Verweis auf die Figur Erasmus Spikhers gelesen werden kann, die im Fantasiestück als »der Kleine« bezeichnet wird. In diesem Teil der Erzählung, die mit dem Zwischentitel »Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde« überschrieben ist, überlässt Erasmus der italienischen Kurtisane (vgl. DKV, ASN: 347) Giulietta sein Spiegelbild, die ihn um »diesen Traum deines [= Erasmus'] Ichs« (ebd.: 349) bittet. Diese Szene spielt sich wiederum in einem »Kabinett« (ebd.: 348) ab, mithin in einem Raum, der sich, wie in Kapitel 12.3 dargelegt wird, durch seine hypermedialen, heterotopischen und affirmativen Funktionen auszeichnet.²²⁶

Nachdem Erasmus zugesagt hat, Guiletta sein Spiegelbild zu überlassen, wandelt sich der im Zimmer angebrachte Kabinettspiegel in ein Portal: »[A]ls er dies gesprochen [...] ließ sie ihn los und streckte sehnsuchtsvoll die Arme aus nach dem Spiegel. Erasmus sah wie sein Bild unabhängig von seinen Be-

226 Vgl. dazu etwa die Funktion des Kabinetts in *Das Sanctus* (vgl. DKV, DS: 160) oder in *Die Automate* (vgl. DKV, DA: 399).

wegungen hervortrat, wie es in Juliettas Arme glitt, wie es mit ihr im seltsamen Duft verschwand.« (Ebd.: 350)

Mit der Figur des Erasmus skizziert Hoffmann eine von seinen zahlreichen Künstler:innenbearbeitungen (vgl. Steinecke/Allroggen 2006b: 804), die durch ihr Künstler:innendasein dem romantischen Ideal (vgl. Uerlings 2016a: 9) der Sublimierung in das Imaginäre verpflichtet sind. Die Konsequenzen aus der *vollständigen* Realisierung dieses Ideals verhandelt Hoffmann in dieser Szene: Der »gegenständliche« Maler Erasmus verliert seine »Abbildlichkeit«, indem er sein »Traumich« (DKV, ASN: 351) aufgibt und so zu einer Figur der »Nichtidentität und Nichtfixierbarkeit« (Schäfer 2012: 133) transformiert wird. Einmal mehr verarbeitet Hoffmann hier eine These, die Schubert in *Die Symbolik des Traumes* ausbuchstabiert:²²⁷ Im konstruktivistischen Kognitionsmodell des »Mesmerismus« verwendet Schubert die Metapher einer »Kerze« (Schubert 1840: 124), um die Relevanz der Seele in der Weltwahrnehmung hervorzuheben, denn ohne die Seele gleiche der Geist »einem Wanderer im Thale der finstern Nacht« (ebd.). Wenn Erasmus den »Traum seines Ichs« (vgl. DKV, ASN: 349) am Spiegel des Kabinetts, »an dessen Seiten helle Kerzen brannten« (ebd.), von sich abspaltet, fällt er »bewußtlos zu Boden« (ebd.: 350) und kommt in »dicker dichter Finsternis« (ebd.) wieder zu sich.

Diese Abtrennung respektive die Desynchronisation der »humoristische[n] Parallele zwischen Realismus und Idealismus, zwischen Leib und Seele« (Jean Paul 1804: 178), die Hoffmann mit dem Spiegel exemplifiziert, löst die dualistische, mithin parallele Modellierung der Leib-Seele-Monade (vgl. Leibnitz 1847: 18) auf, entzieht dem Subjekt demnach das mit dem Virtuellen gleichgesetzte autodynamische Kraftpotential. Wie bereits ausgeführt, lässt sich das Virtuelle als Kontinuum modellieren, das an seinen Extrema einerseits positivistisch als Potential, andererseits auch pessimistisch als Trugbild zu lesen ist (vgl. Ryan 2015: 19). Gleichwohl die vorliegende Arbeit diesen Pessimismus nicht kritiklos teilt, so ist dennoch festzuhalten, dass sich diese Phänomene unter der Domäne der (optischen) Maschine versammeln lassen. In dieser Fluchtlinie ist die Szene in *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* zu lesen: Mit Erasmus' Wahnsinn (vgl. DKV, ASN: 349) und unter Hinzunahme des Spiegels buchstabiert Hoffmann mithin eine Ausprägung des Virtuellen aus, die sich mit Ryan (2015: 19) respektive Baudrillard (1994: 3) als »fake«, beziehungsweise als »Simulacrum« lesen lässt. Folglich findet hier eine »Virtu-

227 Ein Langzitat der betreffenden Passage findet sich auf Seite 195.

alisierung« eines Subjekts statt, die so Ryan (2015: 22) weiter, zu einer Entmenschlichung führe, mithin ein Befund den Hoffmann bereits um 1815 in seinem *Fantasiestück* skizziert.

8.4 Krystall

Die »qualitative Potenzierung« (Novalis 1901a: 304) von Hoffmanns »Spiels der Spiegelungen« (Schäfer 2012: 134), die sich in *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* identifizieren lässt, leitet auf das Motiv des »Krystalls« in Hoffmanns Œuvre über, das die perspektivischen Duplikationen, die durch den Spiegeltopos vorgezeichnet werden, vervielfältigt. Im Text selbst wird dieses Artefakt etwa referenziert, wenn Erasmus den Gesang seines Ideals als »wunderbare Krystallstimme [...], die jedes Gemüt ganz und gar befinde« (DKV, ASN: 345) preist. Hervorzuheben ist, dass Hoffmann in seiner Prosa das Krystallmotiv in multiplen Rollen verwendet. Zum einen in bildlicher Medialität als Potenzierung des Spiegels, dessen starre Relationalität zwischen Ur- und Abbild durch physikalisch-optische Phänomene, wie etwa multiple Brechungen, Aberrationen oder Multiplikationen aufgelöst wird. Andererseits kommen dem Krystall, wie an dieser Stelle zunächst ausgeführt werden soll, geradezu *intermediale* Qualitäten zu, da in Hoffmanns Poetik diese »Pierrierie« (vgl. dazu einmal mehr Kesting 1990: 165–166) auch in auditiver Medialität ausbuchstabiert wird und das im Krystall angelegte Glasmotiv (vgl. Segebrecht 2008: 1414) übergreifend in das Verhältnis zu den zahlreichen psychischen Motiven in seinen Texten zu setzen ist.

Hoffmann spielt mit der »Krystallstimme« auf die »Glasharmonika« an, mithin ein tatsächliches Musikinstrument, das zur damaligen Zeit eine gewisse Popularität besaß.²²⁸ Die Glasharmonika erzeugt sphärische und ätherische Klänge, deren nachgesagt wurde, dass sie Musiker:innen wie auch Zuhörer:in-

228 Unter anderem war die letzte Arbeit des von Hoffmann verehrte Mozart ein Stück für die Glasharmonika. Auch Christoph Willibald Gluck, den Hoffmann in *Ritter Gluck* persiflierte, komponierte für das Instrument (vgl. Schmidt 2003: 282). Zudem ist auch auf Jean Paul zu verweisen, der in *Titan* die Harmonika als das »melodische Requiem des Tages [...] der Zephyr des Klanges« (Jean Paul 1801: 105) bezeichnet. Hoffmann referenziert dieses Werk in *Prinzessin Brambilla*, im Kontext des *Chronischen Dualismus* (vgl. Kapitel 4.5) implizit (vgl. DKV, PB: 894).

nen wahnsinnig werden ließen.²²⁹ In Anbetracht von Erasmus' Wahnsinn (vgl. DKV, ASN: 349)²³⁰ liegt der Schluss nahe, dass der Spiegeltopos in *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* nur den Auftakt für das konsequent nachfolgende Artefakt darstellt, das die im Spiegel angelegte Reflexionsmetapher ein weiteres Mal multipliziert. Hoffmanns Poetik ›spielt‹ daher nicht nur mit ihrer Transformation in dezidiert bildliche Ästhetik, sondern die medialen Formate werden zu einer geradezu multimedialen Komposition arrangiert. Das von Gaderer (2009: 189) in den optischen Medien identifizierte »symbiotische[] Verhältnis zwischen apparativen Abbildern und der Einbildungskraft« muss an dieser Stelle also zu einer hypermedialen ›Collage‹ erweitert werden. Bolter/Grusin (2002: 39–41) haben festgestellt, dass sich die ›hypermediacy‹ dadurch auszeichnet, dass sie in ihrer Medialität zwischen »looking-through« (Lanham 1993: 5) und »looking-at« (ebd.) changiert. Ein Befund, der sich mit den optischen Charakteristika von Hoffmanns Krystall aufs Deutlichste illustrieren lässt: Was Lanham (ebd.: 43) für den ›elektronischen Text‹ feststellt, nämlich, dass sich dessen hypermediale Ästhetik durch ihre Oszillation auszeichnet (›continual oscillation between unselfconscious expression and self-conscious design« (ebd.)), findet sich bereits in der Poetik Hoffmanns wieder. Während Kant, wie in Kapitel 1.1 ausgeführt, dem Text noch unterstellt, direkt mit dem Verstand zu sprechen, ohne den ›Umweg‹ über die Sinne zu be-

229 Hoffmann nimmt auf dieses Phänomen in dem Text *Brief des Kapellmeisters Johannes Kreisler an ...* Bezug, wenn er schreibt: »Ist es nun gewiß, daß die Harmonika in der Musik so wenig zu leisten vermag, so war es nur der Ton an und für sich selbst, der Bewunderung, ja durch den Reiz des Neuen ungewöhnliches Staunen erregte. Diese Bewunderung, dieses Wohlgefallen an dem gestaltlosen Stoff konnte aber unmöglich lange währen, und mußte desto mehr schwinden je unbefriedigter alle Ansprüche auf musikalische Gestaltung geblieben. Zu dem fiel das Aufkommen der Harmonika in die Periode der schwachen Nerven, und hieß es nun, daß die Harmonika magisch auf die Nerven wirke, so konnte es nicht fehlen, daß sich das Instrument aller empfindsamen Seelen bemächtigte.« (FB: 325)

230 Nachdem Hoffmann in *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* die zeitgenössischen psychischen Forschungen des ›Mesmerismus‹ verarbeitet, ist anzumerken, dass Mesmer das Instrument auch als therapeutisches Mittel verwendete (vgl. Mesmer 1781: 75), um die »bei Frauen als beunruhigend ausgeprägt empfundene Einbildungskraft den Ritualen intellektueller Selbstbeherrschung« (Schmidt 2003: 283) unterzuordnen. Auch hier lässt sich eine rezeptionsästhetisch ambivalente Position der Glasharmonika festmachen, wie etwa zeitgenössische Berichte des Harmonikaspielers Carl Leopold Röllig bezeugen, der in Briefform die Wirkung des Instruments beschreibt (vgl. Röllig 1787: 8). Die Glasharmonika ist daher als maschinelle ›Stimulanz‹ der Einbildungskraft zu lesen, die diese potenziert, moduliert, moderiert und alteriert.

nötigen (vgl. Barck 1993: 63; Kant 1797: 328), findet sich in Hoffmanns Poetik stellenweise die Umkehrung dieses Prinzips wieder: Mit dem Krystall konzeptualisiert Hoffmann daher eine ›multisensorische‹ Medienästhetik, die zwar Elemente der ›transparent immediacy‹ umfasst, diese jedoch durch die »Refraction« (Goethe 1810b: 262) soweit verfremdet, dass die Rezipient:innen stets zwischen Immersion und Reflexion changieren. Während der Spiegel noch wie das transparente ›Fenster Albertis‹²³¹ wirkt, findet sich in der *Inspectio crystalli* (vgl. Gaderer 2009: 189) emergentes Potential, das sich aus der Verbindung der Rezeption der tatsächlichen Realität mit der Einbildungskraft der Rezipient:innen speist.²³²

Zentrale Domäne dieses hypermedialen Kunstwerks ist, wie bereits aufs Deutlichste herausgearbeitet wurde, die »Bildungskraft oder Phantasie« (Jean Paul 1804: 32) der Rezipient:innen, deren Neudefinition als ›kompetente Leser:innen‹ respektive als ›creators‹ (vgl. Sherman/Craig 2003: 50) jene Ästhetik bedingt, die sich nicht mehr durch vollständige ›transparent immediacy‹, sondern vielmehr durch ein (selbst-)reflektiertes »Fiktivitätsbewusstsein[]« (Wirth 2012b: 491) auszeichnet. Oder anders ausgedrückt: Die *willingly suspension of disbelief* (vgl. Coleridge 1847: 1–2; DKV, ELIXIERE: 11) konstituiert sich nicht mehr auf der Produktionsseite durch das *Kaschieren* respektive auf der Rezeptionsseite durch das *Ignorieren* der Medialität eines Kunstwerks, sondern vielmehr durch eine Inszenierung, die es den Rezipient:innen ermöglicht, aus einer reflektierten Metaperspektive auf beide Realitätssysteme gleichermaßen Einfluss zu nehmen.

Nachdem die subjektive Einbildungskraft, wie etwa in Kapitel 4.3 ausgeführt, eine stete Affinität zur psychischen Krankheit markiert, ist die Glasharmonika als Verweis auf das Motiv des Wahnsinns bzw. des Somnambulismus zu lesen, während die Maschine, die durch ihre paradoxe Charakteristik – einerseits als Induktor und andererseits als Therapeutikum – selbst multi-

231 Vgl. dazu auch die Fußnote auf Seite 251.

232 Auch wenn der Spiegel eine direkte Relation zwischen Ur- und Abbild herstellt, ist diese Doppelbödigkeit bereits im ›Speculum magicum‹ nachzuweisen, gleichwohl der Krystall diese Abbildungsfunktion durch Potenzierung vervielfältigt und verfremdet. So werden um 1743 die Praktiken des ›Spiegelsehens‹ und des ›Krystallsehens‹ im *Zedlerschen Lexikon* unter einem Lemma zusammengefasst: »Spiegelsehen oder Cristallensehen, *Inspectio crystalli* vel *speculi magici*. *Speculatoria*, werden diejenigen abergläubischen Bemühungen genennet, da man durch einen gewissen Spiegel oder Glas zukünftige oder auch verborgene Dinge zu offenbaren vorgiebt« (Zedler 1743, Spalte: 1619)

perspektivisch gebrochen ist.²³³ Darüber hinausgehend ist sie eine ›Maschine‹, eine *Erfindung*,²³⁴ die als »Erzeugnis einer ausgeklügelten Maschinenkunst« (Schmidt 2003: 281) bzw. »planvoller Ingenieurskunst« (ebd.) gewissermaßen den (spät-)barocken Automatenbau und dessen Illusionsästhetik in einem Musikinstrument vereint.

Insofern scheint es nur konsequent, dass auch das Automat Olympia in *Der Sandmann* »eine Bravour-Arie mit heller, beinahe schneidender Glasglockenstimme« (DKV, DSM: 38) vorträgt. Die Verwendung der Glasglockenstimme (vgl. Kaiser 2010: 348) verweist einmal mehr auf die paradoxe Ambivalenz, die sich aus dem ätherischen Klang und dem gleichzeitig mitschwingenden Charakter einer Maschine bildet: Die Glasharmonika – und in einer erweiterten Perspektive auch der Krystall – ist daher stets in einer dualen Struktur zu lesen, die zwischen rational-naturwissenschaftlichem und mystisch-magischem Weltbild verortet ist.

Neben dieser dezidiert auditiven Medialität, die im Krystall angelegt ist, sind insbesondere – auch vor der Folie der Spiegelung – die optischen Konnotationen zu verhandeln, die sich mit Verweis auf Goethes ästhetisch-naturwissenschaftlichen Studien in seiner *Farbenlehre* einleiten lassen, in der ein Prisma zur Anwendung kommt, um die Beschaffenheit des Lichts zu beforschen (vgl. etwa: Goethe 1810b: 278). Analog zum ›Wetterglas‹ macht das ›Instrument‹ also etwas sichtbar, das in der ›Natur‹, um mit Leibniz zu sprechen, *virtuell* angelegt war (vgl. Leibniz 1847: 50). Die »regelmäßige Evozierung [sic!] des Unfasslichen, Erstaunlichen und Außergewöhnlichen« (Gaderer 2009: 191), lässt sich nicht nur durch die mannigfaltige, nur bedingt vorhersehbare »Refraction« (Goethe 1810b: 262) eines geschliffenen Kristalls erklären, son-

233 Nebenbei bemerkt lässt sich der Wahnsinn, der mit dem Instrument einher geht, auch rational-naturwissenschaftlich erklären: So gehen heutige Theorien von einer Vergiftung durch Bleifarben aus, die benutzt wurden, um die Gläser besser voneinander unterscheidbar zu halten, bzw. um sie genauer auf eine bestimmte Tonhöhe stimmen zu können (vgl. Bergk 2017: o.S.). Beispielsweise wird bisweilen spekuliert, dass Beethoven einer derartigen Vergiftung erlag, die er sich durch das Spiel auf der Glasharmonika zuzog (vgl. ebd.).

234 Erfinder der Glasharmonika war übrigens Benjamin Franklin, der 1761 das erste Instrument vorstellte, nachdem er durch das ›Angelic-organon‹ von Richard Puckeridge dazu inspiriert wurde (vgl. Röllig 1787: 4)

dern auch durch seine Eigenschaft der Sichtbarmachung und Hervorbringung, wie sich etwa aus einer Passage aus Hoffmanns privaten Notizbuch zeigt:

Ein sehr schönes Bild ist von den sogenannten deformirten [sic!] Gemälden herzunehmen. Es sind z. B. auf einer Tapete verschiedene Theile, Züge eines Bildes verstreut, so daß man nichts Deutliches wahrnimmt; aber ein besonders dazu geschliffenes Glas vereinigt die verstreuten Züge, und durch dasselbe schauend, erblickt man das Bild. (Wiegles Magie.) (NACHLASS I: 10)

Dieser Eintrag verdeutlicht, dass der Krystall in Hoffmanns Poetik einerseits als naturwissenschaftliches ›Werkzeug‹ zur Evidenzgewinnung zu fassen ist, mit dem das Fantastische mit ›materielle[n] Mittel[n]‹ (Jean Paul 1804: 25) prosaisch aufgelöst werden kann. Andererseits ist der Krystall, wie es Hoffmann durch seinen Verweis auf Wiegles Werk *Unterricht in der natürlichen Magie oder zu allerhand belustigenden und nützlichen Kunststücken* (vgl. Wiegles 1782: 176) andeutet, auch als ›Instrument‹ zur Schwellenüberschreitung in das Reich des Außergewöhnlichen zu deuten. Aus bildästhetischer Perspektive stellt sich bei der Anamorphose, die Hoffmann in seinem Notizbuch beschreibt, eine »Oszillation des Bildstatus zwischen Transparenz und Opazität« (Cha 2008: 7) ein, die nicht nur wahrnehmungsästhetisch mit dem Changieren zwischen einer ›looking-at‹ und ›looking-through‹ Modalität (vgl. Latham 1993: 43) zu fassen ist, sondern vor der Folie der ›bildlichen Poetik‹ auch stellvertretend für die hypermediale Charakteristik von Hoffmanns Erzählverfahren zu deuten ist.

Während Wiegles in seinem Werk das Evozieren des ›Magischen‹ mittels naturwissenschaftlichen Mitteln beschreibt (vgl. Neumann 1999: 124), lassen sich die gleichen Phänomene auch mit epistemischen Vorzeichen lesen. Besonders deutlich wird dies etwa in der Beschreibung der Lichtzerlegung mittels »Prismate«, die sich einerseits bei Wiegles (1782: 176) als ›magische‹ Inszenierung, andererseits jedoch auch bei Goethe als Experiment mit naturwissenschaftlicher Prägung findet:

Da ich aber nicht habe finden können, daß durch irgend eine Mischung des Weißen und wahrhaft Schwarzen [...] daß, sage ich, je daraus Blau, Gelb, Roth, geschweige denn die übrigen Farben könnten erzeugt werden; da wir ferner sehen, daß diese Farben durchs Prisma und andre durchsichtige Körper hervorzubringen sind mit Beyhülfe der Brechung: so scheint es, man müsse die Brechung auch zu Hülfe nehmen, um einige Farben zu erklären, zu deren Entstehung sie beyträgt, weil sie auf eine

oder die andre Weise den Schatten mit dem gebrochenen Lichte verbindet, oder auf eine Art, die wir gegenwärtig nicht abhandeln können. (Goethe 1810b: 316–317)

Der ›Modus‹ mit dem diese ›Magie‹ in Hoffmanns Poetik hervorgebracht wird, ist stets in der subjektiven Einbildungskraft zu verorten, gleichwohl jedoch zwischen dem Früh- und Spätwerk ein Unterschied im Mittel der ›Beherrschung‹ zu identifizieren ist: Während in Hoffmanns Märchen *Prinzessin Brambilla* der selbstreflexive Humor als zentrales Dispositiv fungiert (vgl. Kremer 1993: 289; Scherer 2012b: 243; Steinecke 2009: 1162), wird in den *Fantasie- und Nachtstücken* eher die selbstreflexive Besonnenheit als Mäßigungsmittel verhandelt. Als Ideal für eine ›erfolgreiche‹ Künstlerfigur, die, wie Hoffmann in der *Beethoven-Rezension* ausbuchstabiert, »sein Ich von dem innern Reich« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 633) trennt und daher ›darüber als unumschränkter Herr« (ebd.) gebietet, ist einmal mehr Theodor aus dem *Nachtstück Das öde Haus* heranzuführen, dessen ›besonderen‹ Wahrnehmungsmodus Hoffmann nicht nur durch den Spiegeltopos, sondern, wie nachfolgend gezeigt werden soll, auch durch die Kombination von Perspektiv und Krystall darstellt.

Bei der Beobachtung des öden Hauses mittels seines ›Opernguckers‹ gerät Theodor in einen besonderen Zustand: »ein sonderbar bänglich wonniges Gefühl durchströmte mit elektrischer Wärme mein Inneres« (DKV, DÖH: 169), als im Fenster die »blenden weiße, schön geformte Hand eines Frauenzimmers, an deren kleinem Finger ein Brillant mit ungewöhnlichem Feuer funkelte« (ebd.) und »eine hohe seltsam geformte Krystallflasche« (ebd.) erscheint.²³⁵ Nachdem sich später herausstellt, dass Theodor nur ein *Gemälde* beobachtet, ist hier von einer weiteren Verschränkung zu sprechen, die durch das technische Instrument des Opernglases induziert wird. Analog zu *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* ruft Hoffmann hier keinen gegenständlichen Krystall auf, sondern aktiviert den besonderen Zustand Theodors durch ein *Gemälde* eines Brillanten. Die im *Nachtstück* ausgeführte Verschränkung wird offenbar, wenn die Ausführungen von Kesting (1990: 165–166) mit einbezogen wer-

235 Die ›elektrische Wärme‹, die Theodor nach dem Rezeptionsvorgang verspürt, ist in den Kontext des Krystallmotivs einzureihen: Der weiter unten im Kontext der Elektrizität im Hoffmann-Korpus (Kapitel 9) mehrfach zitierte Jacob Siegmund von Waitz nennt in seiner *Abhandlung von der Electricität und deren Ursachen* explizit auch den ›Crystall‹ als ›electricischer Körper‹ (vgl. Waitz 1745: 3), was eine Prädisposition des Krystalls zur Elektrizität nahelegt.

den, die anmerkt, dass die von Hoffmann verwendeten ›Pierrerien‹ eine spezifische Funktion einnehmen, um das »künstliche Reich der Kunst« mit dem »Reich der Edelsteine und Metalle« zu exemplifizieren. In der hier untersuchten Passage des *öden Hauses* invertiert Hoffmann diesen ästhetischen Prozess ein Stück weit, indem er die bildende Kunst verwendet, um auf das ›Reich der Edelsteine‹ zu rekurrieren.

Festzuhalten ist an dieser Stelle, dass Hoffmann den Krystall zumeist als metaphorisches, indirektes Motiv in Stellung bringt. Entweder, wie in *Der Sandmann* oder in den *Abenteuern der Sylvester-Nacht* als Musikinstrument oder, wie in *Das öde Haus*, als Gemälde. Der Krystall löst mithin einen semiotischen Prozess aus, sodass das Artefakt nicht mehr durch seine rein physikalischen Qualitäten funktioniert, sondern vielmehr mittels ikonischer Eigenschaften als visueller Code (vgl. dazu: Eco 2002: 197–198) seine Wirksamkeit entfaltet. Dieser Befund wird anschließend unter Rückgriff auf Novalis, der die Sublimierung der »Crystallisation« (Novalis 1901a: 33) als »Atmosphäre des Dichters« (ebd.) bezeichnet, verhandelt. Nachdem der Krystall bisher als dezidiert optisches Artefakt unter der Domäne der Maschine untersucht wurde, offenbart sich hier eine Schnittmenge mit den atmosphärischen Charakteristika des Virtuellen – so umfasst das Motiv des Krystalls mithin einen überaus fruchtbaren Dualismus zwischen der epistemischen und maschinellen Domäne (vgl. dazu einmal mehr Abb. 1 auf Seite 18), die nachfolgend mit Blick auf Hoffmanns Märchen *Der goldene Topf* verhandelt wird.

In der ersten ›Vigilie‹ zu Beginn des Texts findet sich eine Passage, die gewissermaßen die Programmatik des Märchens vorzeichnet (vgl. Wirth 2012a: 117). Als Protagonist Anselmus in unbedachter Eile auf der Straße einen Korb mit Äpfel und Kuchen umstößt, wird er von einem ›häßlichen Weib‹ mit den Worten »Ja renne – renne nur zu, Satanskind – ins Krystall bald dein Fall – ins Krystall!« (DKV, GT: 229) verflucht. Dieser ›Fall ins Krystall‹ ist, wie Wirth (2012a: 117) weiter ausführt, als Konzeptualisierung des Wahnsinns zu lesen, der, nach Wirths Auslegung von Hoffmanns Text, bei allen »Menschen mit poetischem Gemüt« auftrete, die nicht durch künstlerische Betätigung einen Zugang zum Reich der Phantasie fänden, sondern am Konflikt zwischen bürgerlicher Profanität und poetischer Sehnsucht zerbrächen. Hoffmanns Märchen verhandelt daher den Konnex Krystall–Imagination weder vor dem Hintergrund der Besonnenheit – wie etwa in *Das öde Haus* – oder des Humors (*Prinzessin Brambilla*), sondern zeichnet vielmehr die Genese einer Künstler-

persönlichkeit nach, die zunächst Zugang zu ihrer Imagination, zu ihrem ›inneren Reich‹, finden muss.

Dass diese Einbildungskraft als zentrales Thema in Hoffmanns Märchen zu lesen ist, wird in einer weiteren Passage aus der ersten ›Vigilie‹ deutlich. Diese Schlüsselszene findet sich gegen Ende, als sich Anselmus unter einem Holunderbusch am Ufer der Elbe seinen Gedanken hingibt (vgl. DKV, GT: 231). Zunächst findet sich eine unspezifische Referenz auf die Spiegelung in den »goldgelben Wellen des schönen Elbstroms« (ebd.), die zwar in der fraglichen Szene nicht mehr adressiert werden, jedoch die nachfolgenden Schilderungen einleiten und mit einem ›atmosphärischen‹ Vorzeichen versehen. Im Selbstgespräch versunken wird Anselmus von einem Rascheln aus dem Holunderbusch aus seinen Gedanken gerissen: »Da fing es an zu flüstern und zu lispeln, und es war, als ertönten die Blüten wie aufgehängene Krystallglöckchen. Anselmus horchte und horchte. Da wurde, er wußte selbst nicht wie, das Gelispel und Geflüster und Geklingel zu leisen halbverwehten Worten« (ebd.: 233). In dieser Szene macht Anselmus Bekanntschaft mit »seiner [...] Schlange« (Wirth 2012a: 117) Serpentina, die ihn mit »herrliche[n], dunkelblaue[n] Augen« (DKV, GT: 234) anblickt und in die er sich innig verliebt (vgl. ebd.: 235). Diese Szene ist in einer Fluchtlinie mit Jean Pauls Imaginationsmodell zu lesen, in dem er die höchste Stufe der »Bildungskraft oder Phantasie« (Jean Paul 1804: 32) mit einem »Elementargeist« (ebd.) vergleicht, der dem ›genialen Subjekt‹ Zugang zur Phantasie als »Hieroglyphen-Alphabet« (ebd.) der Natur erschließt und den Hoffmann mit Serpentina als Allegorie der Schrift (vgl. Kittler 1995: 135) *ausbuchstabiert*. Dass diese Szene ausschließlich in Anselmus' »Innern« (DKV, GT: 238) als Produkt seiner Imagination²³⁶ entsteht, deutet der Anfang der zweiten ›Vigilie‹ an, in dem die direkte Ansprache einer Bürgersfamilie, die am Elbufer spazieren geht, Anselmus aus seinem »tiefen Traum« (ebd.: 236) rüttelt.²³⁷ Durch die Referenzierung der ›Krystal-

236 Später wird Anselmus auch selbstreflexiv fragen, ob »diese Schlangen nur [...] ein Erzeugnis [...] [seiner] erhitzten überspannten Einbildungskraft« (DKV, GT: 255) waren.

237 An dieser Stelle kann auch der ›Weg zurück ins Prosaische‹ angesprochen werden – wie finden die poetischen Charaktere zurück in die ›tatsächliche‹ Wirklichkeit, nachdem sie sich durch Spiegel, Krystalle und sonstigen Maschinen in das Reich des Traums (vgl. DKV, GT: 252) versetzt haben? In Hoffmanns Œuvre wird dieser Rückweg oft mittels einer direkten Anrede einer unbeteiligten Person initiiert, die den Protagonisten »erwachen« (ebd.: 236) lassen. Neben der Bürgersfamilie in *Der goldene Topf* ist hier etwa auch der ›Alte‹ in *Das öde Haus* zu nennen, der Theodor aus seinem imaginären Wahrnehmungsmodus herauslöst (vgl. DKV, DÖH: 178–179).

le« skizziert Hoffmann demnach als ersten Schritt zu einer Künstlerpersönlichkeit einen besonderen Wahrnehmungsmodus, mithin eine »Sehergabe« (DKV, DÖH: 163), die bereits im Zusammenhang mit dem *öden Haus* untersucht wurde. In *Der goldene Topf* lassen sich jedoch zwei Ergänzungen zu diesem Aspekt herausarbeiten.

Im Kontext des *Serapiontischen Prinzips* wurde bereits das Konzept der *Pareidolie* erörtert,²³⁸ das sich hier um die Dimension des »Krystalls« erweitert präsentiert. So besitzt der Holunderbusch, unter dem sich Anselmus seinen Gedanken hingibt, offenbar ebenfalls Qualitäten, die sich pareidologisch nutzbar machen lassen: Nach einem »Dreiklang heller Krystallglocken« (DKV, GT: 234) und einem speziellen Stand der Abendsonne, die ihre Strahlen durch das Blattwerk schießt (vgl. ebd.: 233), »da war es, als streue der Holunderbusch tausend funkelnde Smaragden durch seine dunkle Blätter.« (Ebd.: 234) In dieser Lesart wird der »Krystall« um die Komponente der Suggestivkraft erweitert: Neben der Funktion der Pierrerien, die vornehmlich die Brechung und Distribution des Lichts als visuelle Repräsentation einer durch die Einbildungskraft angeregten Wahrnehmung referenzieren, findet sich in den »Smaragden« der Holunderblätter nun die optische Komponente der Diffusion wieder, die dem Protagonisten so eine Projektionsfläche für seine Imagination bietet.²³⁹

Wie etwa Wirth (2012a: 117) mit dem »Fall ins Krystall« (DKV, GT: 244) angedeutet, findet sich stets auch die Komponente der Umschließung innerhalb des »Krystalls« wieder. Während Theodor in *Das öde Haus* lediglich ein Gemälde einer Krystallflasche suggestiv beobachtet (vgl. DKV, DÖH: 169), wird Anselmus in der neunten und zehnten »Vigilie« tatsächlich in einem »gläsernen Gefängnis« (DKV, GT: 303) in Form einer »wohlverstopften Krystallflasche« (ebd.: 302) eingeschlossen. Mit dieser Beschreibung exemplifiziert Hoffmann einmal mehr die Gefährlichkeit der besonderen »Sehergabe«, die das Subjekt je-

238 Vgl. dazu Kapitel 6.2 und zur Pareidolie insbesondere den Exkurs ab Seite 159.

239 Wie stark das Konzept der Pareidolie im *Goldenen Topf* verankert ist, kann an zwei neuralgischen Textstellen festgemacht werden: Als Anselmus in der neunten »Vigilie« unter dem Einfluss des »feindlichen Prinzips« steht, verliert er sein Talent, die Texte des Archivarius Lindholm verstehen und kalligrafisch kopieren zu können. Als ihm der Archivarius ein zu kopierendes Original vorlegt »schien das Pergament nur ein bunt geaderter Marmor oder ein mit Moosen durchsprenkelter Stein« (DKV, GT: 301) zu sein. In der zwölften »Vigilie«, in der Anselmus seine wahre Bestimmung gefunden hat und sich im poetischen Zauberreich niederlässt, kann seine Einbildungskraft frei arbeiten und verwandelt so die Pflanzen in Lindholms Garten in einen Tempel aus »bunten Marmor« (ebd.: 320) mit »wunderbar bemoosten Stufen« (ebd.).

derzeit »ins Krystall« (ebd.: 229), mithin also in den Wahnsinn, stürzen kann. Der ›Krystall‹ nimmt hier demnach eine ambivalent zu lesende Doppelfunktion ein, die *mediale* Qualitäten besitzt: Einerseits ermöglichen die Pierrerien erst den Zugang zum poetischen Reich, indem sie die prosaische Wirklichkeit modulieren; andererseits schafft der ›Krystall‹ hier auch das einengende Gefängnis des Wahnsinns, aus dem sich das Künstlersubjekt befreien muss.²⁴⁰

Die Szene ist jedoch nicht nur in ihrer dezidiert metaphorischen Bedeutung zu lesen, sondern ist auch in ihrer Darstellung bezeichnend.²⁴¹ Die Genese des ›Krystalls‹, in dem Anselmus gegen Ende der neunten ›Vigile‹ eingeschlossen wird, beschreibt Hoffmann als *Kristallisation*, indem er (al-)chemische Motive aufruft: »[...] und nun sprühten ihre aufgesperrten Rachen Feuer-Katarakte auf den Anselmus und es war als verdichteten sich die Feuerströme um seinen Körper und würden zur festen eiskalten Masse.« (DKV, GT: 302) Nachdem Anselmus der Ausbruch aus dem ›krystallinen‹ Zustand gelingt, indem er die Schlange Serpentina ehelicht (vgl. ebd.: 316) referenziert Hoffmann hier eine ›hochzeitliche Verbindung‹, die als alchemistische Sublimation zu denken ist (vgl. Wirth 2012a: 118–119), mithin als Metamorphose des ›krystallinen‹ Feststoffs in ein ›atmosphärisches‹ Gas. Hoffmann dekliniert in dieser Passage diese Metapher vollständig aus: So ist das ›atmosphärische Gas‹ nicht nur implizit in Anselmus neuer ›Heimat‹, dem materielosen, weil imaginären Atlantis, zu verorten (vgl. DKV, GT: 316), sondern findet sich insbesondere zum Schluss des Märchens wieder, nachdem die Erzählinstanz – wiederum dank ›chemischer Nachhilfe‹ in Form eines Schluckes aus dem goldenen Topf (vgl. ebd.: 318) – ein Wiedersehen mit Anselmus beschreibt:

Das Azur löst sich von den Wänden und wallt wie duftiger Nebel auf und nieder, aber blendende Strahlen schießen durch den Duft der sich wie in jauchzender kindlicher Lust wirbelt und dreht und aufsteigt bis zur unermesslichen Höhe die sich über den Palmblättern wölbt. – Aber immer blendender häuft sich Strahl auf Strahl, bis in hellem Sonnenglan-

²⁴⁰ Im Text erfolgt dieser Ausbruch durch die Intervention der Schlange Serpentina, die, wie in Kapitel 6,3 ausgeführt, als Konzeptualisierung für einen poetischen Schreibprozess zu lesen ist.

²⁴¹ Im Text wird diese Lesart, die ausschließlich auf die einbeschriebene Metaphorik rekurriert, in einem Dialog zwischen Veronika und dem Registrator/Hofrat Heerbrand auch kritisiert: Wenn der Hofrat die Erzählungen Veronikas als »poetische Allegorie – gleichsam ein Gedicht« (DKV, GT: 314) einordnen möchte, entgegnet ihm seine zukünftige Braut: »Halten Sie das wofür Sie wollen, bester Hofrat! fiel Veronika ein, vielleicht für einen recht albern Traum« (ebd.: 314).

ze sich der unabsehbare Hain aufschließt in dem ich den Anselmus erblicke. (Ebd.: 319)

Zur Einordnung dieser Passage ist eine Parallele mit einer Notiz aus Novalis' *Blühenstaub-Fragmenten* hervorzuheben:

Nichts ist poetischer, als Erinnerung und Ahndung, oder Vorstellung der Zukunft. Die gewöhnliche Gegenwart verknüpft beyde durch Beschränkung, es entsteht Continuität durch Erstarrung, Crystallisation. Es giebt aber eine geistige Gegenwart, die beyde durch Auflösung identificirt, und diese Mischung ist das Element, die Atmosphäre des Dichters. (Novalis 1901b: 33)

Die besondere Wahrnehmung, die Hoffmann in seinem Werk auch anhand des Krystalls konzeptualisiert, ist daher nur ein erster Schritt zur Herausbildung einer Künstler:innen- respektive Autor:innenpersönlichkeit. Das »romantische Genie« führt dagegen die »antipodischen« (vgl. DKV, DÖH: 164) Modi Imagination und Perzeption zu einem »Element« (Novalis 1901a: 33) zusammen, macht also, wie es Jean Paul in seiner *Vorschule der Ästhetik* ausdrückt, die »Wirklichkeit zugleich zum Gegenstande und zum Werkzeuge der Darstellung« (Jean Paul 1804: 53). Hoffmann realisiert in seiner Poetik diese Forderung durch die in Kapitel 6.6 ausgeführte *bildliche* Ästhetik der »manieristische Mimesis«, die sich ebenfalls mit der (physikalischen) Erscheinungsform des Krystalls konzeptualisieren lässt. Dessen erratisch anmutende Brechungen und (Wider-)Spiegelungen bilden eine Metapher, um die »groteske« (DKV, JC: 20), »unreine Vermischung« (Anonym 1817: Spalte 598) von fiktionalem und tatsächlichem Raum, von Imagination und Perzeption und, wie sich mit Blick auf Novalis' »Crystallisation« zeigt, von Vergangenheit und Zukunft in seiner Poetik herauszuarbeiten.

Um die Ausführungen zum Krystall an dieser Stelle zu einem vorläufigen Ende zu führen, werden nachfolgend die herausragendsten Aspekte dieses Motivs kursorisch zusammen gefasst.

- Die Funktionsweise des Krystalls besteht nicht nur in der zufällig wirkenden Distribution des Lichts, sondern auch als »potenzierter Spiegel«, der das romantische Ideal der Selbstreflexion mit der Forderung nach der Potenzierung des Alltäglichen in einem Artefakt versammelt. Während im Spiegel bereits die »alltägliche Präsenz der Verfremdung« (Kremer 1993: 280) angelegt ist, vervielfältigt respektive *potenziert* der

Krystall die binäre Spiegelsymmetrie zu einer multiplen *Projektion*. Bereits Novalis hat darauf hingewiesen, dass die ›Crystallisation‹ als Angelpunkt des Gegenwärtigen zu lesen sei, der zwischen »Erinnerung und Ahndung« (Novalis 1901b: 33) angelegt ist, mithin die projizierten Vorzeichnungen des Vergangenen bricht. Wie sich in *Der goldene Topf* zeigt, ist das eigentliche poetische Potential jedoch in der Sublimation des Krystalls zu verorten, dessen Atmosphäre die Projektionen sichtbar macht.

- Die bereits im Perspektiv vermutete katalytische Funktion der optischen Medien als ›Beschleuniger‹ der Einbildungskraft²⁴² lässt sich im Krystall durch seine Konnotationen mit den alchemistischen Prozessen deutlich prononcierter herausarbeiten: Wenn etwa in *Prinzessin Brambilla* von einem »Vermählungs-Kampf« (DKV, PB: 821) oder in *Der goldene Topf* von einer Krystallisation (vgl. DKV, GT: 302) gesprochen wird, dann rekurren diese Passagen zum einen auf das Modell einer alchemistischen Metamorphose, rufen jedoch gleichzeitig das Paradoxon auf, dass die übersteigerte Bewegung letztlich zu einer ›totalen‹ Fixierung des Künstler:innensubjekts innerhalb des Imaginären führt, das sich, wie anhand der Figur des Anselmus gezeigt, zu einem Gefängnis wandelt.²⁴³ Ähnlich des bereits angesprochenen Glasmotivs, das in einer Fluchtlinie zum Wahnsinn zu lesen ist, ist im Krystall daher stets die Gefahr der Übersteigerung (»Melancholie und Hysterie« (Schmidt 2003: 283)) angelegt.
- Analog zur Alchemie vereint der Krystall eine paradoxe Metaposition zwischen einer naturwissenschaftlichen Rationalität (z.B. das Prisma als epistemisches Instrument) und einer mystisch-mythologischen Fantas-

242 Wie sich etwa in Hoffmanns Beschreibungen des Wahnsinns zeigt, ist die ›Beschleunigung‹ ebenfalls in eine Fluchtlinie zur übersteigerten, unbesonnenen Einbildungskraft zu setzen. Deutlich wird dies beispielsweise in Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* kurz vor dem suizidalen Sprung des Protagonisten vom Ratsturm: »Nun rasste Nathanael herum auf der Galerie und sprang hoch in die Lüfte und schrie: ›Feuerkreis dreh' dich – Feuerkreis dreh' dich‹« (DKV, DSM: 49). Vgl. zur Beschleunigung auch Virilios *Dromologie* und die Konzeption des ›eigentlichen Unfalls‹, die bereits unter dem Vorzeichen des ästhetischen *Glitches* in *Der goldene Topf* fruchtbar gemacht wurde (Kapitel 6.3).

243 Vgl. dazu einmal mehr den Aspekt der ›Macht in der Maschine‹, wie er bereits mit Verweis auf Flusser (1997: 9) in Kapitel 7 verhandelt wurde.

tik (z.B. die Glasharmonika mit ans »Zauberhafte« (Röllig 1787: 5) grenzender Wirkung).

Nachdem der Krystall stets im Kontext der Einbildungskraft zu lesen ist, die ihrerseits wiederum als spezifischer Wahrnehmungsmodus der suggestiven Introspektive aufgefasst werden kann, rekurren die Pierrerien – analog zu den anderen optischen Instrumenten, die Hoffmann bearbeitet – auch auf das Sehen als dominierende Modalität der Perzeption. In dieser Wahrnehmungsästhetik wirkt der Krystall auch als metaperspektivische Konzeptualisierung für die »Manier Callot's«, deren Spezifika Hoffmann in seiner Hommage an Callot zu Beginn der *Fantasiestücke* mit einer Metaphorik beschreibt, die assoziativ die optischen Eigenschaften eines Krystalls referenziert (vgl. etwa DKV, JC: 17). Der Krystall ist jedoch nur eines von Hoffmanns Instrumenten, die sich makroperspektivisch als »Vergegenständlichung« eines Erzählprinzips lesen lassen, wie sich mit Blick auf die Camera obscura zeigen lässt, die nachfolgend untersucht wird.

8.5 Camera Obscura

Camera obscura, eine finstere Cammer. Wird in der Optic ein Ort genennet, welcher ganz verfinstert ist, daß nichts als nur durch eine kleine Oeffnung die Strahlen des Lichts hineinfallen können. Der Endzweck der Camerae obscuræ ist, gewisse optische Vorstellungen und Experimente darinnen zu machen.

Definition einer Camera obscura im ZEDLERSCHEN LEXIKON (1733)

Analog zum Krystall, der in *Der goldene Topf* zu Beginn auf das Erzählprinzip des Textes verweist, findet sich im Roman *Die Elixire des Teufels* – den Hoffmann auch unter das Prinzip »in Callot's Manier« stellt (vgl. DKV, ELIXIERE: 9) – ein programmatischer Hinweis des fiktiven Herausgebers an die Leser:in:

Entschließe dich aber, mit dem Medardus, als seist du sein treuer Gefährte, durch finstre Kreuzgänge und Zellen – durch die bunte – bunteste Welt zu ziehen und mit ihm das Schauerliche, Entsetzliche, Tolle, Possenhafte seines Lebens zu ertragen, so wirst du dich vielleicht an die mannigfachen Bildern der Camera obscura, die sich dir aufgetan, ergötzen. –

Es kann auch kommen, daß das gestaltlosscheinende, sowie du schärfer
es ins Auge fassdest, sich dir bald deutlich und rund darstellt. (Ebd.: 12)

Hoffmann ›beschwört‹ hier einen Rezeptionsmodus, der sich unter dem Vorzeichen des bereits verhandelten maschinellen Täuschungsmotivs deuten lässt – so setze der Roman, wie Kittler (1994: 229) postuliert, »schon im Herausgebervorwort [...] alle optischen Täuschungen als gelungen voraus.« Neben dieser extradiegetischen Lesart, die die Camera obscura als Vorzeichnung einer poetischen Programmatik der Imagination interpretiert (vgl. dazu ebd.: 230), findet sich die Camera obscura auch als innerdiegetisches Artefakt in den *Elixieren* wieder. So verdichtet Stiegler (1995: 235–236) das Motiv des im Text immer wiederkehrenden Lindenbaums derart, dass sich – so seine These – im Stamm des Baums eine technische Realisation einer Camera obscura wiederfinden lasse.²⁴⁴ Für diese Lesart ist es notwendig, dass die Passage im Roman, in der Medardus »von der herrlichen Kirche in der heiligen Linde« (DKV, ELIXIERE: 15) berichtet, im Wortsinne gedeutet wird, obwohl sich im betreffenden Abschnitt auch Hinweise finden lassen, dass ›In der heiligen Linde‹ als Eigenname zu lesen ist (ebd.). Trotz dieser Problematik eignet sich die Linde²⁴⁵ als zentraler Topos einer ›Reproduktionsmaschine‹ (vgl. Stiegler 1995: 246), um den Text als Verhandlung eines ständigen medialen Übersetzungsvorgangs zu lesen: »Bilder sind Übersetzungen von Erzählungen, die ihrerseits [...] Übersetzungen von Bildern sind.« (Ebd.: 236) Analog zu Novalis' Gedanken zur ›Crystallisation‹, in dem die ›Ahndung der Zukunft‹ gleichsam als mehrfach gebrochene Projektion der Erinnerung modelliert wird (vgl. Novalis 1901a: 33), rekurriert die Camera obscura in der Linde als Projektions-, bzw. Reproduktionsmaschine (vgl. Heydenreich 2015b: 299–300) auf die Funktionsweise eines technischen Artefakts: Obwohl die Leser:in des Romans nur die ›normierten‹ Buchstaben vor Augen hat (zumindest deutet die Rolle des ›Herausgebers‹ darauf hin, dass Hoffmann hier den medialen *Eigensinn* eines

244 Bereits um 1733 wird im *Zedlerschen Lexikon* zwischen einer »Camera obscura naturalis« (Zedler 1733: Spalte 377) und einer »Camera obscura artificialis« (ebd.: Spalte 384) unterschieden.

245 Das Motiv der Linde als Metapher offenbart mehrere Ebenen der Interpretation. So ist der Lindenbaum zwar eine typische Wahl für den zentralen Ort innerhalb eines Dorfes/Weilers – sein Auftauchen vor einem Kloster also auch aus historischer Perspektive nicht unüblich. Trotzdem kann in Anbetracht der »autopsieartigen Aufschlüsselung« (Barnickel 2015a: 43), die das Erzählverfahren des Romans auszeichnet, die Linde auch als zentraler Richtsort (vgl. Rieder et al. 1979: 63) gelesen werden.

gedruckten Buches aufruft), die als Derivat aus der »kleine[n], unleserliche[n] mönchische[n] Handschrift« (DKV, ELIXIERE: 12) der Aufzeichnungen Medardus' entstanden sind, sollen durch den Aufruf der Maschine bei der Lektüre »mannigfache Bilder« (vgl. ebd.) vor dem inneren Auge entstehen. Die »tote Buchstäblichkeit« (vgl. Kremer 2003: 94) respektive der »tote Ort« (vgl. Certeau 2015: 346) der gedruckten Zeichen soll also zu einer »performativen Bühne« (vgl. Heydenreich 2015b: 299; Kittler 1994: 220) transformiert werden. Geradezu »beschwörend« wendet sich daher der fiktive Herausgeber in direkter Ansprache an seine Leser:innen, indem er ihnen – analog zum *Sandmann* – ein inneres *Gemälde* vorzeichnet:

Dich umwehen die geheimnisvollen Schauer der wunderbaren Sagen und Legenden die dort abgebildet, dir ist, als geschähe alles vor deinen Augen, und willig magst du daran glauben. In dieser Stimmung liest du die Geschichte des Medardus, und wohl magst du auch dann die sonderbaren Visionen des Mönchs für mehr halten, als für das regellose Spiel der erhitzten Einbildungskraft. (DKV, ELIXIERE: 11)

Einmal mehr ist an dieser Stelle das Zwischenfazit zu ziehen, dass sich Hoffmanns Poetik durch das Spiel mit der Medialität auszeichnet: In den *Elixieren* kaschiert er etwa die Limitationen der Schrift, indem er die Lektüre als Projektionsvorgang denkt, den er durch die Analogie zu einer weiteren Medientechnik konzeptualisiert.²⁴⁶

Obwohl Stiegler und Kittler die Camera obscura als maschinelle beziehungsweise optische Konzeptualisierung von Hoffmanns Poetik lesen, beschäftigen sie sich mit der spezifischen Bildästhetik, mithin dem *Eigensinn* der Camera obscura bestenfalls implizit. So lässt dich die Camera obscura stell-

²⁴⁶ Aus diesem Grund spricht Kittler (1994: 221) hier auch davon, dass die Metapher der *Laterna magica* passgenauer scheine, um als »Modell für romantische Wirkungspoetiken« herzuhalten, da Hoffmann seinen Leser:innen »Romane wie innere Filme« verkaufe. Aus rein philologischer Perspektive überzeugt diese Lesart jedoch nur bedingt – in einem späteren Aufsatz spricht Kittler (1999: 109) auch nur noch von einer Camera obscura als maschinelle Repräsentation von Hoffmanns Erzähltechnik – denn Hoffmann ruft zu Beginn der *Elixiere* unzweifelhaft und wortwörtlich die Camera obscura auf, um die Funktionsweise seiner Wirkungspoetik darzustellen (vgl. DKV, ELIXIERE: 12). Gleichwohl ist die *Laterna magica*, wie im nachfolgenden Kapitel 8.6 gezeigt wird, durchaus für die Analyse von Hoffmanns Poetik fruchtbar, allerdings ändert sich dabei das wirkpoetische Vorzeichen subtil. Es ist daher anzunehmen, dass Hoffmann den spezifischen *Eigensinn* der Maschinen verwendet, um die maschinell erzeugte Bildästhetik als poetisches Prinzip auf seine Texte zu übertragen.

vertretend »für die mimetische Wiedergabe, für die wissenschaftliche Objektivierung des zentralperspektivischen Blicks« (Heydenreich 2015a: 168) interpretieren, die »empirische Ausschnitte von Wirklichkeit« (Gamper 2009: 17) abbildet. Gleichwohl ist, wie auch Heydenreich (2015b: 300) an anderer Stelle hinweist, dieser Konnex nicht kanonisch aufrecht zu halten, »da der Text die ontologischen Stufen der Medialität, die Abfolge Urbild/Abbild, subvertiert.« Bezeichnenderweise lässt sich dieser Befund in der Bildästhetik der Camera obscura selbst nachweisen, die nur auf den ersten Blick der isomorphen Simulationsästhetik einer mathematisch-ontologischen Zentralperspektive genügt:

1. Das Abbild einer Camera obscura ist über die gesamte Fläche mit einer gleichmäßigen Unschärfe versehen, deren Grad maßgeblich von Durchmesser und Krümmung der Blende beeinflusst wird. Bleibt man der Lesart Stieglers treu, der in den *Elixieren* die Blende der Camera obscura in einem Astloch verortet (vgl. Stiegler 1995: 239), so ist davon auszugehen, dass diese Unschärfe entsprechend groß ist.²⁴⁷
2. Die Schärfentiefe des Abbilds ist »unendlich«, daher führt die Position der abzubildenden Gegenstände auf der Tiefenachse nicht zu wahrnehmbaren Differenzen im Schärfeeindruck des Abbildes. Gleichzeitig reduziert die Camera obscura eine dreidimensionale Szene auf eine zumeist zweidimensionale, planare Fläche.²⁴⁸ Darüber hinausgehend fehlt bei einer Camera obscura prinzipbedingt das zweite Auge in der Abbildung, was den Tiefeneindruck im Vergleich zum menschlichen Sehen um einen weiteren Faktor – den der Stereoskopie – beschneidet (vgl. dazu auch Cutting 1997: 80). Bereits Leonardo da Vinci, der im Roman als Lehrmeister des Malers auftritt (vgl. DKV, ELIXIERE: 277), beschäftigt sich in seinen Schriften mit diesem Dilemma (vgl. Da Vinci 1747: 92),

247 Wie Kaminski (2001: 312–313) gezeigt hat, ist die Interpretation Stieglers fehlerhaft: So lässt sich die Inszenierung dieser Projektionsszene deutlich widerspruchsfreier auflösen, wenn die Camera obscura *in* die Kirche verlegt wird, durch deren Fensteröffnungen die Außenwelt in den dunklen Kirchenraum fällt.

248 In der Sekundärliteratur wird diese Zweidimensionalität oftmals prominent hervorgehoben (vgl. etwa Heydenreich 2015b: 299). Folgt man aber Stieglers Interpretation der »Spiegelreflexkamerastammlinde« (Stiegler 1995: 235), dann bildet die Kamera das Projektionsbild innerhalb des Stammes auf eine gewölbte Fläche ab, was das Abbild ein weiteres Mal moduliert. Ein vergleichbarer Effekt tritt bei Kaminskis Interpretation der Szene ein, in der das Bild auf die Raumgeometrie der Kirche fällt (vgl. Kaminski 2001: 313).

was in Kapitel V auch unter dem Vorzeichen der Atmosphäre verhandelt wird (vgl. dazu insbesondere auch die Fußnote auf Seite 457).

3. Durch die Beugung der Lichtstrahlen werden insbesondere bei kontrastreichen Abbildungssituationen Effekte beobachtet, die Lichtquellen überzeichnen und ›überstrahlen‹ lassen.²⁴⁹
4. Das Abbild der Camera obscura ist, wie bereits im *Zedlerschen Lexikon* aufs Deutlichste ausgeführt wird (vgl. Zedler 1733: Spalte 378), in Relation zum Gegenstandsraum seitenverkehrt und um 180° gedreht.

Dieser spezifische *Eigensinn* der Bilder einer Camera obscura besitzt zwar ein objektivizierbares, mithin kartesisches/mathematisches (vgl. dazu auch ebd.: 383) Substrat, sodass die Abbildungsfunktion, wie bereits Leonardo da Vinci festgestellt hat, vermeintlich kongruent zu einigen Modi des menschlichen Sehens ist (vgl. Fehrenbach 2002: 533), jedoch werden diese deterministischen Aspekte durch Verfremdungseffekte überlagert, was sich einmal mehr als bildliche Realisation von Hoffmanns manieristischer Mimesis lesen lässt. Nachdem das Abbild der Camera obscura, wie in (1) ausgeführt, durch eine homogene Unschärfe gekennzeichnet ist, ist dieses Bild auch als Affordanz zu deuten, das erst durch den ›pareidologisch-suggestiven‹ Blick der Rezipient:in seine Wirkästhetik entfaltet. Dass Hoffmann auf diese bildliche Unschärfe als *Eigensinn* der ›Reproduktionsmaschine‹ rekurriert, wird in den *Elixieren* unmittelbar nach der Vorstellung der Camera obscura in der Herausgeberfiktion deutlich: »Es kann auch kommen, daß das gestaltlosscheinende, sowie du schärfer es ins Auge fassdest, sich dir bald deutlich und rund darstellt.« (DKV, ELIXIERE: 12) Analog zum *Sandmann* spielt Hoffmann hier mit den Zuschreibungen an ein optisches System: Nathanaels ›scharfen Blick‹ durch das – vermutlich minderwertige – Perspektiv (vgl. DKV, DSM: 36) ist ebenso als Produkt der Einbildungskraft zu werten, wie die optische ›Schärfe‹, die der fiktive Herausgeber in den *Elixieren* beschwört. Auch Kittler (1994: 221) rekurriert auf den *Sandmann* in seinen Ausführungen zur Camera obscura in den *Elixieren*: Wie bereits ausgeführt, argumentiert er, dass sich die Laterna magica zur maschinellen Realisation der Wirkpoetik besser eigne, da die romantischen Autoren die Strategie verfolgten, »das ›Gebilde‹ vor ihrem inneren Auge [...] ›mit allen

249 Dieser Effekt wird bisweilen als ›Blooming‹ bezeichnet. Aus optischer Perspektive schreibt etwa Frölich (2005: 54), dass »Licht auch an solche Stellen des Bildes gerät, wo nach den Gesetzen der geometrischen Optik vollständige Dunkelheit herrschen sollte.«

glühenden Farben und Schatten und Lichtern« aufs innere Auge ihrer Leser zu projizieren«. Tatsächlich klammert diese Lesart jedoch einen wichtigen Aspekt von Hoffmanns Poetik aus: So zeigt sich bereits im *Sandmann*, dass Hoffmann seinen Leser:innen »mit einigen verwegenen Strichen« (DKV, DSM: 26) nur die ersten Affordanzen anbietet. Die ›Manier Callot's‹, unter deren Vorzeichen sowohl der *Sandmann* als auch die *Elixire* zu lesen sind, zeichnet sich gerade dadurch aus, dass die bildlichen Analogien »oft nur durch ein Paar kühne Striche angedeutet« (DKV, JC: 17) werden, die individuelle Synthese der imaginären Bilder jedoch den Rezipient:innen überantwortet wird, die »sich selbst mitten im Bilde« (DKV, DSM: 26) wännen. Hoffmann beschreibt also keine isomorphe Bildübertragung, sondern vielmehr die Überführung der bildlichen Suggestivkraft, die »wie ein elektrischer Schlag« (ebd.; vgl. dazu auch Gamper 2009: 245) die Imagination der Leser:innen entzünden soll. So trägt die/der ›creator‹ (vgl. Sherman/Craig 2003: 50) respektive die Rezipient:in, deren »Verstehensleistung eine für das erweiterte romantische Autorverständnis konstitutive Rolle spielt« (Stockinger 2012b: 491) die Verantwortung, um »das gestaltlos-scheinende« (DKV, ELIXIERE: 12) zu »einem sinnigen bedeutungsvollen Ganzen« (ebd.) zu verbinden. Mit der »Camera obscura als ›Metapher einer Lektüre‹« (Kremer 2012b: 152) führt Hoffmann demnach eine Ästhetik der *bildlichen* Täuschung (vgl. Kittler 1994: 229) ein, die sich nicht durch die ›Duplikation der Wirklichkeit‹ (vgl. Ryan 2015: 19) respektive der »Simulation« (Esposito 1998: 270) auszeichnet, obwohl die zentralperspektivische Konstitution des Apparats – und seine Verwendung in der bildenden Kunst als Maschine zur »Abcopirung« (Zedler 1733: Spalte 383) – auf diese Abbildungsfunktion hindeutet. Vielmehr skizziert Hoffmann mit der Camera obscura eine Maschine, die ein Hybrid zwischen Imagination und Projektion darstellt. Nachdem das genuin Virtuelle nicht nur durch seine visuelle Medialität geprägt ist, sondern insbesondere durch seinen transformativen *Eigensinn* gefasst werden kann – was die Ästhetik des Virtuellen von der Simulation unterscheidet – findet sich in der spezifischen Verwendung der Camera obscura bei Hoffmann jene Charakteristika ausbuchstabiert, die auf eine dezidiert virtuelle Ästhetik hindeutet. Hoffmanns Camera obscura dient also gerade *nicht* der »Abcopirung« (ebd.) respektive dem direkten Bildertransport, der eine isomorphe Kopie der äußeren Wirklichkeit im »Miniaturgemälde einer Vorstellung« (Reil 1803: 55) verfolgt, sondern nutzt den defizitären *Eigensinn* der Maschine als poetische Produktivkraft. Mithin ist das transformative Moment, das das Virtuelle markiert, daher in den Medientransformationen von Hoffmanns Poetik einbeschrieben. Nachdem in dieser Kaskade aus mehrfach hintereinander ver-

schalteten Übersetzungen am Ende die Einbildungskraft der Rezipient:innen angelegt ist, ist anzunehmen, dass die zur Imagination notwendigen Affordanzen mittels spezifischer Unbestimmtheitsstellen geschaffen werden. Dabei konzipiert Hoffmann diese ›Leere‹ mit Blick auf die ›Manier Callot's‹ auch als ›überreiche Fülle‹ (vgl. DKV, JC: 17; Schneider 2015a: 328), als inkommensurable Bildkomplexität, deren Suggestivkraft sich durch eine Verfremdung von alltäglichen Szenen konstituiert, die dann im »Schimmer einer gewissen romantischen Originalität« (DKV, JC: 17) erscheinen. Durch die über das gesamte Bild verteilte Unschärfe der Camera obscura (1) und der Reduktion von Tiefeninformationen (2) schafft der Apparat eine Abbildung, die eine gewöhnliche Szene zu einem romantischen *Gemälde* transformiert.²⁵⁰ Daher zeichnet sich das »Miniaturgemälde einer Vorstellung« (Reil 1803: 55), mithin also das von den Rezipient:innen synthetisierte Bild, wiederum durch ein ›Chiaroscuro‹ aus. Wirkästhetisch lässt sich diese Abbildung in einer Fluchtlinie mit der Bildästhetik einer Camera obscura setzen, mithin als eine weichgezeichnete Projektion einer dreidimensionalen Situation auf eine zweidimensionale Fläche: Die Unschärfe reduziert die räumliche Prägnanz, weicht Kontraste auf und homogenisiert, um mit Böhme (2006b: 220) zu sprechen, die »Physiognomik« der Szene – mithin Charakteristika, die Hoffmann auch den Arbeiten Callots zuschreibt (vgl. DKV, JC: 17–18). Nachdem diese Bilder jeweils im subjektiven Imaginären der Rezipient:innen Form und Gestalt annehmen, ist daher davon auszugehen, dass die Camera obscura nicht nur *ein* romantisches Gemälde realisiert, sondern, dass der *Eigensinn* dieser Maschine deutliche Schnittmengen mit den pluralen Entfaltungsmöglichkeiten aufweist, die Hoffmann etwa in der ›Manier Callot's‹ ausbuchstabiert. Gleichzeitig verhandelt das Abbild der Camera obscura durch ihre geometrische Transformation (4) das Verhältnis zwischen Realität und Abbild, problematisiert also die Wirklichkeitsabbildung und die inhärenten Grenzen des Mimetischen (vgl. dazu auch Steinecke 2019: 594), indem den Rezipient:innen die Medialität des Abbilds stets vor ihren (inneren) Augen geführt wird.

Dabei konstituiert sich diese ›hypermediacy‹ nicht nur durch den *Eigensinn* der Projektion selbst, sondern wird auch von Topologie und Oberflächenbeschaffenheit der Projektionsfläche beeinflusst, was sich als Verweis auf die

250 So schreibt der von Hoffmann rezipierte (vgl. TAGEBUCH I: 6) Johann Christian Wiegleb in *Unterricht in der natürlichen Magie*, dass sich das Abbild einer Camera obscura in »den schönsten Farben und in der schönsten Ordnung, wie gemalt« (Wiegleb 1782: 157) auf der Projektionsfläche zeige.

Eigensinnigkeit der Rezipient:in deuten lässt. Hoffmann verhandelt diese Konfiguration im Roman – so erinnert sich etwa Medardus zu Beginn des ersten Bands der *Elixiere* an »den mit Silber überzogenen Stamm der Linde, auf welche die Engel das wundertätige Bild der heiligen Jungfrau niedersetzten« (DKV, ELIXIERE: 16), was Stiegler (1995: 239) als Spiegel auf der Innen- oder Außenseite des hohlen Stammes der Linde interpretiert, mithin eine Interpretation, die durchaus zweifelhaft scheint, weil sie Hoffmanns Beschreibung der Szene sehr weit auslegt. Kaminski (2001: 312) problematisiert etwa Stieglers Ausführungen einerseits philologisch, da sich im Text keinerlei Beschreibung eines hohlen Stammes finden lasse und andererseits medientechnisch, da »ein hohler Stamm allein noch keine Camera obscura« darstelle.

Wird die situative Beschreibung dagegen als Realie gelesen, so bezieht sich Hoffmann mit hoher Wahrscheinlichkeit auf ein Kuriosum innerhalb der Kirche. So erwähnt Ulbrich (1901: 25), dass an einem Pfeiler des Mittelschiffs der Wallfahrtskirche *Heiligenlinde* um 1652 ein Lindenstamm mit einer Madonnenstatue errichtet wurde (vgl. dazu auch Steinecke 2019: 594–595). Dieser »mit Silber überzogene Stamm der Linde, auf welche die Engel das wundertätige der heiligen Jungfrau niedersetzten« (DKV, ELIXIERE: 16) wird von (Kaminski 2001: 313) als Spiegel interpretiert, »der das Bild seinerseits seitenverkehrt (und somit wieder *recte*) sowie (wegen der Rundung des Lindenstammes) verzerrt an Wände und Decke des Innenraumes reflektiert.« In dieser streng historischen Lesart, die freilich stets Hoffmanns »Spiel« mit fantastischen und ironischen (vgl. Becker 1998: 118) Erzählverfahren, das multiple Deutungsstränge ermöglicht, reflektieren muss, scheint die Camera obscura *im* Lindenbaum mindestens zweifelhaft, vielmehr erinnert die räumliche Inszenierung an Hoffmanns Beschreibung im *Nachtstück Die Jesuitenkirche in G.*, in der Maler Berthold mittels Projektionstechnik ein Trompe-l'œil in eine Nische der Kirche überträgt (vgl. DKV, DJG: 115).

Gleichwohl ist aber beiden Deutungssträngen gemein, dass die produzierten Bilder ihre »empirische« Abbildungsfunktion von Wirklichkeit (vgl. Gaderer 2009: 17) verlieren – so ist die Bilddrehung respektive Verzerrung nicht nur als Referenz auf die nichtpersistenten, dualistischen Raumkonfigurationen in den *Elixieren* zu lesen, sondern gleichsam als hypermediale »Inszenierung« einer apparativen Abbildung und, in metaperspektivischer Deutung, auch von Hoffmanns Poetik, die auf die *Eigensinnigkeit* seiner Leser:innen, welche die

Bilder auf ihre subjektive Art²⁵¹ verzerrt, angewiesen ist. Während Hoffmann also einerseits auf die von Kittler (1994: 229) hervorgehobene Täuschungsästhetik einer Camera obscura rekurriert, mithin also eine ›transparent immediacy‹, in der die Leser:innen »willig« (DKV, ELIXIERE: 11) an die Realität des Bildes glauben (vgl. Bolter/Grusin 2002: 31), modifiziert die symbiotische Kombination der *Eigensinnigkeit* der Rezipient:innen mit dem *Eigensinn* der Camera obscura diese Konstellation, indem sie durch Verfremdung und Verzerrung die Medialität der Abbildung herausstellt. Analog zu den Feststellungen von Bolter/Grusin (ebd.: 41), die im Kontext der Hypermedialität von einer Oszillation der Rezipient:innen zwischen ›looking at‹ und ›looking through‹ sprechen, changiert so auch der Bildeindruck der Leser:innen der *Elixiere* zwischen Immersion und Reflexion.

Hoffmann verhandelt diese Rezeptionsästhetik als Metafiktion innerhalb des diegetischen Rahmens des Romans, indem er die medientechnischen Konfigurationen als Metapher für den Wahrnehmungsmodus des Protagonisten Medardus ausbuchstabiert. Vor dem Hintergrund des hypermedialen *Eigensinns* der Camera obscura, der sich durch seinen fragmentarischen und performativen Charakter auszeichnet (vgl. dazu auch ebd.: 31), ist der *Erste Abschnitt* des Romans auch als Geburtsszene²⁵² zu lesen: »Mit dem ersten Bewusstsein dämmern mir die lieblichen Bilder von dem Kloster, und von der Kirche in der heiligen Linde, auf« (DKV, ELIXIERE: 15) glaubt Medardus sich zu erinnern, während er tatsächlich nur die synthetisierten Bilder seiner Einbildungskraft artikuliert, die er aus den Erzählungen seiner Mutter ableitet und die in sein »Innres gedrungen« (ebd.: 16) sind. Im Hinblick auf diese Verfremdung ist auch eine Deutung denkbar, die Medardus selbst zur »Camera obscura naturalis« (Zedler 1733: Spalte 384) in der Linde macht: »Mich umrauscht noch der dunkle Wald – mich umduften noch die üppig aufgekeimten Gräser, die bunten Blumen, die meine Wiege waren.« (DKV, ELIXIERE: 15–16) Diese Lesart deutet sich bereits im Vorwort des fiktiven Herausgebers an, der, unmittelbar nach der Einführung der Camera obscura als maschinelle Wirkästhetik, die Leser:in nicht nur auf das komplexe Geflecht von Medardus' Wahnsinn

251 Vgl. dazu einmal mehr Hoffmanns Hommage an Jaques Callot zu Beginn der *Fantasiestücke*, in der er ebenfalls von der dezidiert an das Individuum gebundene Art der Kontemplation spricht (vgl. DKV, JC: 17–18).

252 Vgl. dazu auch Hoffmanns Märchen *Der goldene Topf*, in dem Protagonist Anselmus eine metaphorische Wiedergeburt als Spross des Holunder- und Lindenbaums (!) erfährt (vgl. DKV, GT: 316–317).

und dessen Verwandtschaftsbeziehungen vorbereitet, sondern durch die besondere Metaphorik auf den Lindenbaum anspielt: »Du erkennst den verborgenen Keim, den ein dunkles Verhängnis gebär, und der, zur üppigen Pflanze emporgeschossen, fort und fort wuchert in tausend Ranken, bis *eine* Blüte, zur Frucht reifend, allen Lebenssaft an sich zieht, und den Keim selbst tötet.« (Ebd.: 12) Diese Verbindung von Camera obscura und menschlicher Wahrnehmung – die im romantischen Denken wiederum als Verhandlung von (introspektivischer) Perzeption, Apperzeption und Reflexion zu modellieren ist – wird nachfolgend unter dem Vorzeichen des ›Schauens‹ verhandelt. Dieses ›Schauen‹ ist, wie sich mit Medardus' Medientransformationen zeigen lässt, in denen er die verbalen Erzählungen der Mutter zunächst verbildlicht, um sie dann in formalisierten, ›mönchischen‹ Text zu transformieren, der sich jedoch bei der Lektüre wieder in imaginäre *Gemälde* verwandeln soll, deutlich weiter zu fassen als bloße Rezeption. Vielmehr reiht sich diese Lesart eines Wahrnehmungsphänomens nicht nur in die platonische Vorstellung des Denkens als Sehen mit den Augen der Seele ein (vgl. Perpeet 1988: 21), sondern verhandelt diese Idee insbesondere vor der Folie einer apparativen Umsetzung.

An dieser Stelle ist nochmals besonders hervorzuheben, dass Leonardo da Vinci – der in den *Elixieren* als Lehrmeister des Malers (!) einen kurzen Auftritt hat (vgl. DKV, ELIXIERE: 277) – sich der Camera obscura als Konzeptualisierung bedient, um die Funktionsweise des menschlichen Auges nachzuvollziehen (vgl. Ackerman 1978: 142; Wade et al. 2001: 231; Wallace 1977: 107).²⁵³ Dementsprechend ist der *Eigensinn* der Camera obscura auch als wahrnehmungsästhetisches Phänomen zu denken, das nun einerseits in das naturwissenschaftliche Konzept der geometrischen Optik, andererseits auch in dessen qualitative Limitierungen eingebettet wird. Dieser Befund offenbart sich auch bei Johannes Kepler, der das Auge ebenfalls »als optischen Apparat – aus Linse, Dunkelkammer und Netzhaut bzw. Schirm« (Vogl 2001: 116) begreift und das Sehen konsequent »als optische Verzerrung und damit jede Sinneswahrnehmung als konstitutive Sinnestäuschung bestimmt.« (Ebd.)

Diese geradezu cartesianische Denkweise (*Genius malignus*) korrespondiert mit dem *Eigensinn* einer apparativen Camera obscura. Mit Blick auf Panofskys Feststellung, dass sich die in der Camera obscura angelegte zentralper-

253 Diese Referenz wird etwa von Heydenreich (2015b: 299) nicht gesehen, die im *E.T.A. Hoffmann Handbuch* den Zusammenhang von Camera obscura und menschlichem Sehen Johannes Kepler zuschreibt.

spektivische Konstruktion nicht kongruent mit der ›tatsächlichen‹ Kognition zeigt (vgl. Panofsky 1980: 101), ist das Perzeptionsmodell, das Hoffmann mit der Camera obscura skizziert, nicht als exklusiv physikalisch-deterministischer respektive ›empirischer‹ Projektionsvorgang zu denken, sondern vielmehr als kognitiver Prozess, in dem Wahrnehmung und Imagination als eine logische Einheit auftreten.²⁵⁴ Die Camera obscura artikuliert demnach den Modus einer ständigen wahrnehmungsästhetischen Ambivalenz, in der das Subjekt zwischen empirischen, jedoch unvollständigen ›Daten‹ der Außenwelt und einer subjektiven von der Imagination gespeisten Ergänzungsleistung der Innenwelt vermittelt.

Die Metapher des ›Sehens‹, das im Hoffmann-Korpus zu einer fundamentalen Poetik erhoben wurde (vgl. etwa Bergengruen/Hilpert 2015: 296; Herrmann 2015: 52; Heydenreich 2015a: 299), ist daher nicht als ›objektive‹ respektive ›aufklärerische‹ Perzeption zu fassen, sondern wesentlich zielführender mit dem ›maschinellen Sehen‹ einer Camera obscura umrissen, deren Bild als unscharfes, dunkles und dimensionsarmes Gebilde eine selbstreflexive Innenschau verlangt, die dieses sensorische Signal durch die Kraft der Imagination »mit einem dichten changierendem Gewebe der Phantasie« (Matt 1971: 34) überzieht.

Insofern eignet sich die Camera obscura auch, um die Konditionen des *serapiontischen Schauens* in ein technisches Artefakt zu überführen. Wie in Kapitel 6.2 umrissen, rekurriert die *Serapiontik* auf die Metapher eines ›Schattenbilds‹ (vgl. DKV, SB2: 13), das von der Autor:in/Künstler:in mit *Lebendigkeit* anzureichern ist (vgl. ebd.: 176). Neben der bereits herausgearbeiteten hypermedialen Performanz (vgl. Heydenreich 2015b: 299; Kittler 1994: 220) der Bilder einer Camera obscura, die mit der *serapiontischen* Forderung nach Lebendigkeit korrespondieren, finden sich die Qualitäten eines Schattens dagegen zunächst nicht in der Bildästhetik des Apparats wieder. So ist das Abbild – trotz der hier angesprochenen Defizite – aus physikalischer Perspektive farblos. Es lässt sich jedoch hier rezeptionsästhetisch mit einem physiologischen bedingten Phänomen des menschlichen Sehens argumentieren, das insbesondere in dunklen (obskuren!) Umgebungen – wie etwa Hoffmanns Beschrei-

254 Leonardo da Vinci war auch einer der ersten, die durch das Zusammenspiel von Beobachtung und Imagination neue Perspektiven antizipieren konnte. Durch diese Konvergenz zwischen mimetischer und amimetischer Denkweise schuf er beispielsweise um 1502 eine Kartografie des Flusses Arno in Norditalien, die sich der damals unbekannten orthogonalen Projektion bediente (vgl. Wallace 1977: 112–113).

bung des dunklen Innenraums der Kirche (vgl. Kaminski 2001: 312) – die Farbsicht zugunsten eine besseren Auflösung der Helligkeitswerte unterordnet: Das Bild *scheint* also farblos und schemenhaft. Die »bunte – bunteste Welt« (DKV, ELIXIERE: 12), die der fiktive Herausgeber in seiner Vorrede beschwört und die »schönsten Farben [...] wie gemalt« (Wiegleb 1782: 157) sind also vielmehr Produkte der Einbildungskraft der Leser:innen, die »das gestaltlosscheinende« (DKV, ELIXIERE: 12) konkretisieren.

Einmal mehr ist in diesem Kontext auf den Konnex von Einbildungskraft und Wahnsinn hinzuweisen, den Hoffmann in seinem Werk ausbuchstabiert. Die Verbindung von Einbildungskraft und maschinellern Sehen spielt daher auch mit der motivischen Konzeptualisierung von Wahnsinn und Maschine. Die besonnene Beherrschung der Einbildungskraft, die in Hoffmanns Poetik den wenigen erfolgreichen Künstler:innenfiguren (etwa Theodor in *Das öde Haus*) vorbehalten bleibt, soll sich vielmehr auf die »kompetenten Leser:innen« als erweiterte Autor:innen übertragen. Diese Besonnenheit, die Hoffmann etwa in der *Beethoven-Rezension* ausbuchstabiert, adressiert diese besondere Konstitution der Wahrnehmung, indem das (Künstler:innen-)Subjekt sein ›Ich‹ selbstreflexiv von beiden Räumen abtrennt, ohne jedoch das Handlungspotential als Künstler:in respektive ›creator‹ aufzugeben (vgl. etwa AMZ, BEETHOVEN I: Spalten 633–634). Es ist dabei kein Zufall, dass Hoffmann die Aspekte der Wahrnehmung unter dem Vorzeichen eines Künstlers verhandelt – so spricht etwa bereits Leonardo da Vinci davon, dass die Camera obscura des Auges ein *Gemälde* der Natur auf der Netzhaut produziere (vgl. Fehrenbach 2002: 533).²⁵⁵

Mit der Camera obscura wird demnach die Wahrnehmung dezidiert als mediales Phänomen gedeutet. Der spezifische *Eigensinn* dieses Wahrnehmungsapparats findet sich in den *Elixieren* nicht nur in der Ästhetik der evozierten Bilder, sondern auch als Poetik des Romans selbst, in der die eigene Medialität hinterfragt und als Metafiktionen inszeniert wird. Nachdem Hoffmann den Text mit »Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Kapuziners« (DKV, ELIXIERE: 9) untertitelt, ist in der »typografischen« Qualität der »kleine[n], unleserliche[n] mönchische[n] Handschrift« (ebd.: 12) eine Referenz auf die Abbildungscharakteristik der Camera obscura angelegt – in der

255 In dieser Fluchtlinie sind auch die Ausführungen Hoffmanns im *Sandmann* zu lesen, die bereits weiter oben untersucht wurden: So werden Claras Augen mit einem Gemälde von Ruisdael (vgl. dazu die Fußnote auf Seite 253) verglichen (vgl. DKV, DSM: 28) oder in Olimpias Blick gehen »feuchte Mondesstrahlen« (ebd.: 36) auf.

»das Medium Alphabet in Optik« (Kittler 1994: 233) übergeht. Wenn also der fiktive Herausgeber des Romans davon spricht, dass es ihm erst »nach vieler Mühe gelang [...], Buchstaben und Worte zu entziffern« (DKV, ELIXIERE: 276), dann beschreibt er damit die Ästhetik der Bilder einer Camera obscura, die nur durch den Verbund von Rezeption und Imagination interpretiert werden können. Deutlich wird diese Lesart insbesondere, wenn die Passage, die dem Zitat vorgeschaltet ist, in die Argumentation miteinbezogen wird: So schreibt der fiktive Herausgeber im zweiten Band des Romans:

Wir, ich meine dich und mich, mein günstiger Leser! wissen aber viel zu wenig Deutliches von den Ahnungen und Träumen des Bruders Medardus, als daß wir, ohne zu lesen, was der Maler aufgeschrieben, auch nur im mindesten das Band zusammenknüpfen vermöchten, welches die verworrenen auseinanderlaufenden Fäden der Geschichte des Medardus, wie in einem Knoten einigt.²⁵⁶ Ein besseres Gleichnis übrigens ist es, daß uns der Fokus fehlt, aus dem die verschiedenen bunten Strahlen brachen. Das Manuskript des seligen Kapuziners war in altes vergelbtes Pergament eingeschlagen, und dies Pergament mit kleiner, beinahe unleserlicher Schrift beschrieben, die, da sich darin eine ganz seltsame Hand kund tat, meine Neugierde nicht wenig reizte. (Ebd.: 276)

Sowohl der »fehlende Fokus« als auch die »vergelbten Pergamentseiten« verweisen deutlich auf die Abbildungsqualität respektive den *Eigensinn* einer Camera obscura.

Die Leser:innen sollen – analog zum fiktionalen Herausgeber – eine »autopsieartige[] Aufschlüsselung« (Barnickel 2015a: 43) der »Gefühlswelt« (ebd.) des Protagonisten unternehmen. Zur Sichtbarmachung dieser »inneren Bilder« (Gaderer 2009: 73) verwendet Hoffmann, wie Heydenreich (2015b: 300) ausführt, das »optisch Virtuelle«, indem Apparate diese imaginären Konfigurationen nach außen projizieren; mithin ein Befund, der im nachfolgenden Kapitel nochmals deutlicher ausgeführt wird. Gleichwohl ist an dieser Stelle

256 Hier bezieht sich der Herausgeber ebenfalls auf eine Passage in der Rahmenhandlung, die zu Beginn des Romans erscheint. Als Konzeptualisierung der Einbildungskraft wird die Metapher der »symbolische[n] Erkenntnis des geheimen Fadens« (DKV, ELIXIERE: 12) eingeführt, die als bestimmende Komponente der Rezeption postuliert wird (vgl. ebd.: 11–12). Diese Metapher kann auch im Zusammenhang mit den *Serapions-Brüdern* gelesen werden – Segebrecht (2008: 1616) weist etwa im Kontext der Erzählung *Der Zusammenhang der Dinge* darauf hin, dass Hoffmann sich hier auf eine Passage von Goethes *Die Wahlverwandschaft* bezieht.

nochmals hervorzuheben, dass Hoffmann die Camera obscura in den Elixieren nicht als »epistemisches Objekt« (vgl. ebd.: 298) zur »wissenschaftlichen« Beobachtung verwendet. Die Projektion des Innenlebens funktioniert mit der Figur des Medardus, indem Hoffmann die Nichtabbildbarkeit und Nichtartikulierbarkeit der »Gefühlswelt« (Barnickel 2015a: 43) als konstitutives Merkmal seiner Poetik inszeniert. Daher werden Medardus' Erlebnisse vor der Folie des *Eigensinns* einer Camera obscura exponiert, deren defizitäre Abbildungskapazität Hoffmann im Roman selbst als verschwommen (vgl. DKV, ELIXIERE: 276) und »gestaltlos« (ebd.: 12) beschreibt und so die »verschwommene« und unergründliche Identität des Protagonisten unterstreicht. Hoffmann rekurriert also gerade nicht auf ein »epistemisches« Abbildungsverfahren, mithin eine isomorphe Replikation, sondern vielmehr auf ein suggestives *Gemälde* – also auf ein virtuelles Kunstwerk – das ausschließlich in einer subjektiven Vergegenwärtigung entstehen kann. Diese *Potentialität* des Textes kann sich daher nur entfalten, wenn dieser von einer »kompetenten Leser:in« rezipiert wird, die als erweiterte Autor:in/Künstler:in (vgl. Novalis 1901a: 34) das suggestive Urbild – analog zu Leonardos Pareidolie (vgl. Kapitel 6.2) – als Inspiration für eigene imaginäre Konkretisierungen verwendet.

8.6 Laterna magica

Wie bereits angedeutet, interpretiert Kittler (1994: 221) die Camera obscura in den *Elixieren* als Laterna magica: »Modell für romantische Wirkungspoetiken stand also weniger die Camera obscura als vielmehr ihre technische Umkehrung: die Laterna magica.« (Ebd.) Hintergrund von Kittlers These ist, dass die Laterna magica als »aufgewertete« und invertierte Camera obscura zu lesen ist, deren Lochblende durch eine Linse ersetzt wurde und deren »Dunkelkammerwand durch ein reelles, also gezeichnetes oder gemaltes Abbild von Sachverhalten« (ebd.: 222) ersetzt wurde. Anhand einer dahinter positionierten Lichtquelle projiziert diese Apparatur dann dieses Bild durch eine Optik auf die Wände der Umgebung, was, wie Kittler (ebd.: 220) argumentiert, der romantischen Wirkästhetik, die mittels der medialen Transformation der Schrift in Bilder funktioniert, passgenauer entspreche: Die Rezipient:innen seien nicht mehr damit beschäftigt, die Schriftzeichen zu entziffern, sondern

sähen vielmehr einen »Film« (ebd.). Diese Lesart ist aus mehreren Gründen kritisch zu sehen:

- Filmrezeption ist eine dezidiert passive Mediennutzungsform, die nicht dem romantischen Ideal einer »erweiterten Autor:in« (Novalis 1901a: 34) entspricht und vielmehr die für die romantische Poetik konstitutive hermeneutische »Verstehensleistung« (Stockinger 2012b: 491; vgl. dazu auch Schleiermacher 1838: 16–17) der »kompetenten Leser:innen« (vgl. Kremer 2003: 106) degradiert. So geht Kittler (1994: 221) vom Ideal einer direkten Bildübertragung der »innere[n] Gebilde« (DKV, DSM: 26) aus, gleichwohl Hoffmann vielmehr eine Poetik verfolgt, die sich nicht durch eine isomorphe (Bild-)Projektion, sondern vielmehr durch die Übertragung der Suggestivkraft der imaginären Bilder auszeichnet.²⁵⁷
- Rein philologisch argumentiert, verwendet Hoffmann im Vorwort des Herausgebers und im Ersten Abschnitt der *Elixire* den Begriff »Camera obscura«, obwohl er mit der Laterna magica nachweislich vertraut war, da er nicht nur deren Funktionsprinzip im zweiten Band des Roman referenziert (vgl. DKV, ELIXIERE: 268; Kaminski 2001: 309–310) sondern, wie später gezeigt wird, den Apparat auch wortwörtlich als Metapher in anderen Texten verwendet (vgl. etwa DKV, SB3: 314–315).
- Kittler (1994: 222) bringt die Camera obscura in Verbindung mit der Wahrnehmung von Objekten, während die Laterna magica die Wahrnehmung von Subjekten mechanisiere; gleichwohl die Figur Medardus

257 Hoffmann gebraucht die Metapher der Laterna magica pluralistisch – so findet sich in seiner privaten Korrespondenz auch Verwendungsformen, die auf eine direkte Bildübertragung abzielen: Im Postskriptum eines Briefs an Hippel schreibt Hoffmann etwa 1796, dass er »den Schieber in der Laterna magica« (NACHLASS II: 127) seiner Phantasie öffnen möchte, damit Hippel an Hoffmanns imaginärer Welt – ein imaginierter gemeinsamer Spaziergang durch Süddeutschland – teilhaben kann. Der (noch junge) Hoffmann konzeptualisiert also auch sein idealisiertes Verständnis der Imagination als »Bildmaschine«. Wie aus dem Brief erkenntlich wird, ist insbesondere die Teilhabe, mithin also das Zugänglichmachen an der verborgenen/unsichtbaren Imagination für Hoffmann entscheidend; so spricht er etwa davon, dass die »Fantasie [...] oft egoistisch« (ebd.: 127) sei, daher biete sich »in specie das Malen!« (Ebd.: 127) als Artikulationsform der imaginären Bilder an.

in den *Elixieren* mit den mechanisierten Wahrnehmungsmodi der Camera obscura ausgestattet wird.²⁵⁸

294

Während die Laterna magica in den *Elixieren* also bestenfalls implizit aufgerufen wird,²⁵⁹ findet sich in Hoffmanns *Serapions-Brüdern* ein Beispiel für diesen Apparat in allegorischer Verwendung, der nicht nur als Konzeptualisierung eine spezifische Poetik adressiert, sondern auch das – im Vergleich zur Camera obscura – geänderte wirkpoetische Vorzeichen verdeutlicht: Zu Beginn des zweiten Bandes der *Serapions-Brüder* (Dritter Abschnitt) rekapitulieren die anwesenden Freunde in der Rahmenhandlung ein weiteres Mal die Grundsätze des *Serapiontischen Prinzips* (vgl. dazu auch die Ausführungen zur *Serapiontik* in Kapitel 6.2), indem sie über den Charakter des Serapionbruders Sylvesters sprechen:

Setzt sich Sylvester hin, und faßt das innere Gebilde in Worten, so treibt ihn gewiß ein unwiderstehlicher Drang dazu an. Er schreibt gewiß nichts auf, das er nicht wahrhaft im Innern empfunden, geschaut, und schon deshalb muß er unter uns sein als wahrer Serapions-Bruder. (DKV, SB3: 314)

Der ›Besonnenheit‹ Sylvesters komplementär werden die Erzählungen des Serapionsbruders Vinzenz positioniert:

Er hat das unversiegbare Talent, alles, das gewöhnlichste und außerordentlichste, in den bizarresten Bildern darzustellen, und kommt noch

258 Zwar überzeugt Kittlers Interpretation der Camera obscura als Laterna magica in den *Elixieren* nur bedingt, allerdings zeigt sich die Inversion der Beobachtungsperspektive durchaus fruchtbar: Ein prominenter Topos, den Hoffmann im Roman bearbeitet, stellt die »Dunkelheit der Psyche« (Barnickel 2015a: 43) dar, die nicht nur mit dem dunklen Bild der Camera obscura korrespondiert, sondern durch den maschinellen Wahrnehmungsmodus der Hauptfigur exemplifiziert wird. Mit Blick auf die von Hoffmann oft benutzte Analogie von Wahnsinn und Maschine ist Kittler in diesem Punkt Recht zu geben: Unter dem Vorzeichen, dass Medardus kein selbstbestimmtes, ›besonnenes‹ Subjekt ist, sondern als maschinelles, von seiner psychischen Disposition fremdbestimmtes ›Objekt‹ handelt (vgl. etwa DKV, ELIXIERE: 267), wird, um mit Kittler (1994: 222) zu sprechen, dessen Wahrnehmung tatsächlich mechanisiert.

259 So wird die Laterna magica wie Kaminski (2001: 309–310) festgestellt hat, nur beiläufig erwähnt, wenn Medardus etwa im *Zweiten Teil* des Romans den Besuch eines italienischen Kapuzinerklosters beschreibt: »Endlich trat ich in eine Seitenkapelle, deren Altar von den, durch die bunten Fensterscheiben brechenden Sonnenstrahlen magisch beleuchtet wurde.« (DKV, ELIXIERE: 268)

hinzu, daß er alles mit hellem beinahe schneidendem Ton und einem höchst drolligen Pathos vorträgt,²⁶⁰ so gleicht sein Gespräch oft einer Galerie der buntesten Bilder einer magischen Laterne, die in stetem rastlosen Wechsel den Sinn fortreißen, ohne irgend eine ruhige Anschauung zuzulassen. (Ebd.: 314–315)

Diese hypermediale Charakteristik – einmal mehr ist auf die Performanz und das Fragmentarische als zentrale Aspekte der ›hypermediacy‹ nach Bolter/Grusin (2002: 31) hinzuweisen – spricht dafür, die überreiche und heterogene Komposition der ›Manier Callot's‹ (vgl. DKV, JC: 17) auch als Medien- respektive Maschinenästhetik zu lesen. Bei den *Elixieren*, die Hoffmann ebenfalls unter der Programmatik der »Callot's Manier« (DKV, ELIXIERE: 9) versammelt, weisen etwa Kaminski (2001: 307–309) und Kittler (1994: 220) auf deren medientechnische Grundierung hin, die in der Hoffmann-Forschung lange unter den psychologischen Auslegungen des Romans verborgen war und erst sukzessive freigelegt wird. Einen ähnlichen Befund ist den *Serapions-Brüdern* zu unterstellen, gleichwohl in Hoffmanns Poetik die psychologischen und medientechnischen Konfigurationen symbiotisch ineinander übergehen. So wird Vinzenz, dessen Erzählverfahren mit einer Laterna magica verglichen werden, im weiteren Verlauf des Gesprächs als ›Magnetiseur‹ beschrieben (vgl. DKV, SB3: 315). Hoffmann ›spielt‹ in dieser Charakterisierung vermutlich mit einer Realie – so lässt sich die Figur ›Vinzenz‹ als Alter-Ego des Hoffmann-Vertrauten Johannes Ferdinand Koreff lesen, der an der Universität Berlin einen Lehrstuhl für den ›animalischen Magnetismus‹ inne hatte (vgl. Gaderer 2009: 51). In Hoffmanns ›Spiel‹ werden die starren Verknüpfungen zwischen Person, Maschine und Erzählverfahren allerdings ironisch gebrochen, indem die Serapionsbrüder den Selbstanspruch Vinzenz' in Frage stellen (vgl. DKV, SB3: 316) und dessen individuelles poetisches Prinzip selbstreflexiv als »geziemlichen Wahnsinn« (ebd.: 484) einordnen.

Die nachfolgenden Überlegungen zur Laterna magica sind demnach stets vor der Folie einer überzeichneten und ironisierenden Verwendung zu deuten. Der hypermediale *Eigensinn* der Laterna magica korrespondiert mit der »Form der Arabeske«, die Japp (2012: 262) in den *Serapions-Brüdern* nachweist, deren »auffällige Heterogenität der Sujets und die bunte Anordnung der Tex-

260 Vgl. dazu die Charakterisierung, die der fiktive Herausgeber in den *Elixieren* für die Aufzeichnungen Francescos verwendet: Die Geschichte sei »beinahe Chronikenartig [sic!] und sehr aphoristisch geschrieben. Der seltsame Ton klingt im deutschen nur rau [sic!] und dumpf, wie ein gesprungenes Glas« (DKV, ELIXIERE: 276).

te« (Lubkoll 2015a: 77) an die These erinnert, Hoffmann präsentiere seinen Leser:innen einen ›Film‹, die Kittler (1994: 220) im Kontext der *Elixire* aufstellt. Dieser Befund ist insbesondere im Vergleich der Urteile der Serapionsbrüder zu den unterschiedlichen Erzählverfahren zu lesen: Die ›besonnene‹ Poetik Sylvesters, der die »innere[n] Gebilde« (DKV, SB3: 314) in Worte fasst, nachdem er sie zunächst »wahrhaft im Innern empfunden« (ebd.) hat, zielt auf die Übertragung der Suggestivkraft des Imaginären ab, deren »schöne[], milde[] Strahlen gar herrlich herausfunkelte[n]« (ebd.: 313). Dem gegenüber steht das ›wahnsinnige‹, ›magnetische‹ Erzählverfahren, das Hoffmann Vinzenz verleiht: Dessen Poetik, die mittels der Laterna magica konzeptualisiert wird, produziert eine hypermediale »Galerie der buntesten Bilder einer magischen Laterne« (ebd.: 315), die »in stetem rastlosen Wechsel den Sinn fortreißen, ohne irgend eine ruhige Anschauung zuzulassen.« (Ebd.) So erinnert Vinzenz' Erzählweise an die »inkommensurable[] Bildkomplexität« (Kremer 2003: 99) der romantischen Kunstkonzeption nach Schlegel, wie sich auch im »Brillantfeuer [des] auflodernden Humor[s]« (DKV, SB3: 315) zeigt, der laut Schlegel die ›Kunst beseele‹ (vgl. Schlegel 1798: 28).

Dieses Krystall- und Feuermotiv findet sich auch in den *Elixieren* wieder. So interpretiert Kaminski (2001: 311) eine weitere Passage im Roman unter dem Vorzeichen der Laterna magica: »Zufällig [...] habe der heilige Antonius einmal eine dieser Flaschen geöffnet, da sei ein seltsam betäubender Dampf herausgefahren und allerlei scheußliche sinneverwirrende Bilder der Hölle, hätten den Heiligen umschwebt« (DKV, ELIXIERE: 36). Diese Szene lässt sich als Referenz auf die ›phantasmagorische‹ Anwendungspraxis der Laterna magica deuten, deren Bilder um 1800 auf aufsteigendem Rauch projiziert wurden (vgl. Gaderer 2009: 16–17) um so den Eindruck von Lebendigkeit – mit hin eine zentrale Charakteristik des *Serapiontischen Prinzips* – zu evozieren.²⁶¹

Exkurs: Zur Phantasmagorie der Laterna magica

Der von Hoffmann rezipierte (vgl. TAGEBUCH I: 6) Johann Christian Wiegleb schildert in seiner Monografie *Unterricht in der natürlichen Magie* ein ›Experiment‹, das eine Laterna magica und »ausgebreiteten Rauch« (Wiegleb 1782: 167) verwendet, um die Illusion eines »Gespenst[s]« (ebd.: 168) entstehen zu

261 In der Rahmenhandlung der *Serapions-Brüder* findet sich auch eine intertextuelle Referenz auf die *Elixire* (vgl. DKV, SB2: 37; vgl. dazu auch Steinecke 2019: 552–553).

lassen. Im Kontext der Projektion auf ein Rauchvolumen sind auch die Ausführungen von Gaderer (2009: 16–17) zu lesen, der ein im März 1789 stattgefundenes Experiment beschreibt, das in den *Berlinischen Monatsschriften* dokumentiert wurde.²⁶² In dem Experiment wird aus der Perspektive eines Augenzeugen berichtet, wie ein fahrender Schausteller (›Philidor‹) die Illusion erzeugt, dass er die Gestalten verstorbener Menschen erscheinen lassen könne. Dazu verwendet er, wie der Augenzeuge im Nachhinein feststellt, eine adaptierte Form einer Laterna magica (vgl. Anonym 1789: 483), dessen Bild jedoch nicht nur auf eine Leinwand geworfen wird, sondern durch die Projektion in den künstlichen Rauch im Raum, der durch ein »Rauchfass« (ebd.: 477) erzeugt wurde, eine plastische, dimensionale Komponente bekommt (vgl. dazu auch Wiegleb 1782: 167). Die erste Illusion, die Philidor hervorbringt, ist der ›Geist‹ von Voltaire, die der anonyme Augenzeuge folgendermaßen schildert: »Das Phantom schien sich im Profil etwas rechts zu bewegen; und würde ohne den dicken [sic!] Rauch, wie ein Schattenspiel ohne Farben, oder wie eine vergrößerte jedoch weisse ombre chinoise geschienen haben« (Anonym 1789: 480).²⁶³

Der dichte Rauch, der im Zimmer geschaffen wurde, besitzt demnach selbst ›poetisches‹ Potential – nämlich insofern, als dass er nicht nur, wie Gaderer (2009: 17) anmerkt, als ›Projektionsfläche‹ dient, sondern als *räumliches* Volumen der Projektion neue Qualitäten verleiht. In diesem Zusammenhang

262 Gaderer (2009: 16) gibt in Fußnote 5 an, der Beitrag sei in der Ausgabe 28 erschienen. Für die hier weiteren Betrachtungen wird ein Digitalisat der Universität Bielefeld verwendet, das unter folgender persistenten URL zu finden ist: http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/resolver?urn=urn:nbn:de:oo7o-disa-2239816_013_628. Nach diesem Digitalisat erscheint der Beitrag in der Ausgabe 13 (die Ausgabe 28 erschien erst im Jahr 1796). Des Weiteren ergeben sich Diskrepanzen bei der Angabe der Seitenzahl zwischen den Angaben von Gaderer (Seite 474) und dem Digitalisat (Seite 475), wenn der Titel des Experiments (›Expériences Physiques du Sr. Philidor‹) zitiert wird. Als Autor gibt Gaderer ›J. v. Schwarzkopf‹ an, jedoch ist der Beitrag selbst nicht namentlich gekennzeichnet und am Ende nur mit ›S.‹ unterschrieben. In einer Fußnote, die an den Beginn des Berichts gesetzt wurde, spricht der Herausgeber der *Berlinischen Monatsschriften* an, dass er froh sei, zwei Berichte dieses Ereignisses von zwei unterschiedlichen Augenzeugen wiedergeben zu können. Der erste Bericht ist namentlich mit »Freih. von der Reck« (Gedike/Biester 1789: 457) gekennzeichnet, während der unmittelbar nachfolgende Text keiner Autor:in zugeordnet wurde. Daher wird hier explizit nicht die Autorangabe von Gaderer übernommen, sondern die entsprechenden Textzitate mit der Sigle ›Anonym 1789‹ gekennzeichnet.

263 Mit ›ombre chinoise‹ ist eine besondere Art des Schattenspiels gemeint. Auch Wiegleb geht im ›Optischen Kunststück Nro. 17‹ auf »[D]as chinesische Schattenspiel« (Wiegleb 1782: 173) ein, benutzt aber bei seiner Darstellung keinen Nebel oder Rauch.

ist auch die Äußerung des Augenzeugen zu lesen, der betont, dass ohne des Rauchs nur »ein Schattenspiel ohne Farben« im Zimmer stattfinden würde. Es ließe sich nun die Schlussfolgerung ziehen, dass allein durch die physikalische Komponente des Rauchs – kleine Schwebeteilchen in der Luft – ein Projektionsvolumen geschaffen wurde, das ausschließlich durch diese angereicherte Dimensionalität sein neues ästhetisches Potential entfaltet. Bleibt man jedoch den Bericht des Augenzeugen treu, dann ist diese Lesart nur ein Aspekt, der nicht vollumfänglich den Prozess erklären kann, der sich bei den »Expériences Physiques du Sr. Philidor« abgespielt hat. Zunächst ist festzustellen, dass der Rauch im (abgedunkelten) Zimmer die Sehkraft der Anwesenden stark eingeschränkte: der Experimentator benutzte »das Rauchfaß auf eine für die Augen seiner Zuschauer sehr empfindliche Art« (Anonym 1789: 477), schreibt der Augenzeuge – der Rauch manipuliert mithin nicht nur die Wahrnehmung, sondern beschränkt die Sensitivität derselben deutlich. Aus diesem Grund lässt sich auch die Diskrepanz, die sich in der Beschreibung der Erscheinung Voltaires findet, durch diese Kontextualisierung auflösen. So wird einerseits geschildert, dass die anwesende Gesellschaft den »Geist« Voltaires »in weißem langem Gewande, mit rundem Haar, fast in natürlicher Größe« (ebd.: 480) erkannte, andererseits jedoch »die fast unkennbaren Gesichtszüge deutlicher zu sehen wünschte« (ebd.). Die »poetische Kraft« des Rauchs ist demnach zweigeteilt: Einerseits transformiert er durch sein Volumen eine zweidimensionale Projektionsfläche in einen dreidimensionalen Projektionsraum, andererseits schafft er durch Behinderung und Manipulation der Wahrnehmung einen Resonanzraum, deren Unbestimmtheitsstellen die Imagination der Rezipient:innen befüllen kann. Wie sich in Kapitel V zeigen wird, ist diese »atmosphärische« Phantasmagorie eine zentrale Parallele zwischen der maschinellen und der atmosphärischen Domäne des Virtuellen.



Wie lassen sich nun die Wirkpoetiken der Camera obscura und Laterna magica in Hoffmanns Texten unterscheiden? Trifft Kittlers Vermutung zu, dass der romantische Roman die »Laterna magica eines Autors für die Camera obscura seiner Leser« (Kittler 1994: 229) ist? Lassen sich die Inkonsistenzen, die sich in Stieglers Lesart der Camera obscura in der Linde des Klosters ergeben (vgl. Kaminski 2001: 312–313), tatsächlich mittels medientechnischer Argumentationen auflösen? Es verwundert zutiefst, dass sich weder Kittler noch Stiegler mit den Bildästhetiken respektive den spezifischen *Eigensinnen* der

von ihnen untersuchten medientechnischen Apparate auseinander setzen. Werden die produzierten Bildwelten vor diesen Gesichtspunkten gelesen, so fällt auf: Das Bild einer Camera obscura ist, wie bereits festgestellt, stets unscharf, farbarm und geometrisch verzerrt. Trotz der wissenschaftsgeschichtlichen Konnotation der Camera obscura, »Ausschnitte von Wirklichkeit« (Gaderer 2009: 17) abzubilden, ergibt sich das Illusionspotential dieses Apparats in Hoffmanns Poetik nicht durch die Simulationsästhetik einer ›transparent immediacy‹, sondern braucht stets die Imaginationskraft der Rezipient:innen, um medienästhetisch zu funktionieren. Dieser Befund ist umso prononcierter, wenn die Camera obscura nicht als konstruierter Apparat, sondern vielmehr als »*Camera obscura naturalis*« (Zedler 1733: Spalte 384) konstituiert wird, wie es Hoffmann in den *Elixieren* ausbuchstabiert, in der der Kirchenraum die dunkle Kammer, das Kirchenfenster die Lochblende,²⁶⁴ eine silberne, facettierte Säule zum Spiegel und die Topografie der Kirchenwände zur Projektionsleinwand transformiert werden.

Dem gegenüber ist die Laterna magica zu lesen, eine deutlich fortgeschrittene Maschine, die durch eine Linse scharfe, farbige und seitenrichtige Projektionen hervorbringen kann, mithin also das Potential zu einer ›transparent immediacy‹ besitzt. Das verzerrte ›Gemälde der Natur‹, das Leonardo da Vinci in der Camera obscura verortet, wird also in der Laterna magica zu einem ›tatsächlichen‹ Gemälde eines Künstler:innensubjekts transformiert. Nachdem, wie bereits aufs Deutlichste herausgearbeitet wurde, Hoffmanns Poetik nicht auf eine direkte Bildübertragung abzielt, die die Laterna magica technisch ermöglichen würde, *verfremdet* Hoffmann diese Bilder, sobald er die Laterna magica als Konzeptionalisierung seiner Erzählverfahren einsetzt: Entweder, wie in den *Serapions-Brüdern* durch das ›Brillantfeuer des Humors‹,

264 Bei aller Kritik an Stieglers Interpretation des Astlochs als Lochblende ergibt sich auch bei Kaminskis Ausführungen ein Manko: Zum einen philologisch, da Hoffmann die »bunten Fensterscheiben« (DKV, ELIXIERE: 268) erst bei seiner Bearbeitung der Laterna magica in der römischen Kirche erwähnt, während sich in der ›Kirche in der heiligen Linde‹ keine Referenz auf die Fenster finden lassen. Und zum anderen offenbart sich auch eine medientechnische Diskrepanz: Die »Fensteröffnungen« (Kaminski 2001: 312) einer Kirche wären viel zu groß, um als Lochblende die »bunte – bunteste Welt« (DKV, ELIXIERE: 12) abbilden zu können: Das Bild würde also nicht »seitenverkehrt und auf dem Kopf stehend« (Kaminski 2001: 312–313) in den Kircheninnenraum geworfen werden, sondern, einer Laterna magica gleich, als direkte Projektion der Glasmalereien auf der Raumgeometrie erscheinen.

oder, wie in den *Elixieren*, durch Räumlichkeit, Lebendigkeit und Ephemeralität, die sich durch den Rauch als Projektionsfläche ergeben.

Um also die Wirkpoetiken der Camera obscura respektive der Laterna magica zu untersuchen, reicht eine singuläre medientechnische Lesart in Hoffmanns Poetik nicht aus. Wie Kaminski (2001: 311) bereits bei den *Elixieren* hinweist, ist dem »diskursiven Zusammentreffen dieser beiden invers konzipierten optischen Apparaturen [...] mit der bloßen Registrierung kontingenter Motivverwendung nicht beizukommen«. Selbst die inverse Positionierung von Camera obscura und Laterna magica, die Kaminski in seinen Überlegungen noch herausstellt, ist durchaus anzuzweifeln. So merkt etwa Heydenreich (2015b: 300) an, dass »der Text die ontologischen Stufen der Medialität, die Abfolge Urbild/Abbild subvertiert«. Einmal mehr ist also festzustellen, dass Hoffmann mit den Apparaturen »spielt«, sie also nicht durch ihre medientechnische Funktionsweise, sondern vielmehr durch ihre medienästhetische Rezeptionsweise zu interpretieren sind. Medienhistorisch gelesen kritisiert Hoffmann mit diesem »Spiel« das Normativ des zeitgenössischen Empirismus, indem er »Gegenbilder zum Rationalismus der Aufklärung« (Weitin 2012: 164) konzipiert. In einer Umgebung, in der die »universalisierte Wirkungsmacht epistemischer Wissensformen sämtliche Lebensbereiche durchdringt, wird nicht die Sicherheit des Wissens, sondern der systematische Zweifel zum Paradigma.« (Ebd.) Aus diesem Grund erscheint die taxonomische – und damit aufklärerisch-deterministische – Klassifikation der Camera obscura als Wahrnehmungsmodalität der Leser:innen und der Laterna magica als Illusionswerkzeug der Künstler:innen/Autor:innen, wie es etwa Kittler (1994: 221) vorschlägt, nicht zielführend.

Die Romantiker:innen gehen vielmehr davon aus, dass neben dem »Licht der Vernunft« (Steinecke 2019: 563) der Aufklärung auch »»Nachtseiten« [...], die dem Verstand nicht zugänglich sind« (ebd.), existieren. Hoffmann realisiert dieses Paradigma, indem er die Abbildungsfunktion des Mimetischen, die insbesondere in die Camera obscura eingeschrieben ist, problematisiert (vgl. Heydenreich 2015b: 299; Steinecke 2019: 594) und durch eine Ästhetik der Suggestion ersetzt, die sich im Bildlichen durch die Hell-Dunkel-Malerei des »Chiaroscuro« und deren Unbestimmtheitsstellen artikuliert (vgl. Kapitel V). Mit hin ersetzt Hoffmann, wie Kaminski (2001: 315–316) hinweist, das Prinzip der Mimesis durch das einer Poesis. Diese Konstellation ergebe sich, so Kaminski (ebd.: 316) weiter, indem die Funktionsprinzipien der Camera obscura mit jenen der Laterna magica vermischt respektive »kontaminiert« (ebd.) werden. Diese Interpretation ist durchaus nicht neu, so ruft Schubert in *Symbolik des*

Traumes zur Verdeutlichung seines Kognitionsmodells ebenfalls Funktionen der Camera obscura und Laterna magica auf, um die systemische Verbindung von Geist, Seele und Perzeption zu illustrieren,²⁶⁵ gleichwohl ›potenziert‹ Hoffmann dieses Gefüge zu einem »*perpetuum mobile*, eine durch Beginn- und Endlosigkeit gekennzeichnete Projektionskette« (ebd.: 315). Als produktives Resultat dieser Konfiguration zeigt sich, dass Hoffmann das singuläre mimetische Urbild durch eine hypermediale Kaskade pluraler Projektionen und Reflexionen ersetzt, die, ähnlich zum Krystall, durch opulente Reichhaltigkeit eine eigenständige Realität hervorbringt. In diesem Zusammenhang ist einmal mehr die von Jean Paul aufgerufene Metapher der ›Luftsäule‹, die das ›Aetherblaus des Himmels‹ hervorbringt, als Konzeptualisierung der Phantasie herauszustellen, denn diese kann »nicht aus einem Zimmer voll Luft, sondern erst aus der ganzen Höhe der Luftsäule [...] geschaffen werden« (Jean Paul 1804: 33). Wenn Hoffmann also auch die phantasmagorischen Experimente mit der Laterna magica aufruft, dann dient dieser *künstliche* Rauch/Nebel respektive die künstlich geschaffene *Atmosphäre* als ›Beschleuniger‹ der Phantasie. Während Jean Paul noch die natürlichen atmosphärischen Phänomene einer Luftsäule aufruft, die »das Absolute und das Unendliche« (ebd.) zusammen führen, schafft das »Rauchfass« (Anonym 1789: 477) gewissermaßen den »Aether« (Jean Paul 1804: 33) in der bürgerlichen Stube.

Was Bolz (1979: 79) in der hermeneutischen Praxis der Frühromantik identifiziert, die die »klassische Einbahnstraße des Sinns von Signifikat zum Signifikanten erstmals für den Gegenverkehr« freigibt, findet in Hoffmanns Poetik ein mittels Maschinen exemplifiziertes Korrelat. Dieser Befund ist, insbesondere durch diese optisch-maschinelle Beschreibungstechnik in einer Fluchtlinie des Virtuellen zu lesen – Hoffmanns »Poesis« (Kaminski 2001: 316) steht so nicht nur für die Abkehr einer Simulationsästhetik, sondern insbesondere für die Realisation einer genuin virtuellen Ästhetik, die, wie Esposito (1998: 270) betont, »nicht mehr auf die Unterscheidung von Zeichen und Referent bezogen werden« kann. Dieses Virtuelle erzeugt, so Esposito (ebd.) weiter, »keine falschen realen Objekte, sondern wahre virtuelle Objekte, für welche die Frage der realen Realität ganz und gar gleichgültig ist.«²⁶⁶ Dass Hoffmann hier eine ›Spielart‹ des Virtuellen ausbuchstabiert, lässt sich auch durch diese

265 Ein Langzitat der betreffenden Passage findet sich auf Seite 195.

266 Diese Vorstellung findet sich bereits in der antiken Idee der Mimesis konturiert, die zwischen einer ›ebenbildnerischen‹ – mithin ›kopierenden‹ – und einer ›trugbildnerischen‹ Kunst unterscheidet, welche »die wahren Verhältnisse des Schönen« (Platon

Eigenschaft des Virtuellen verdeutlichen: Wie Bolter/Grusin (2002: 53) ausführen, konstituiert sich ›das Reale‹ nicht durch eine etwaige ontologische respektive metaphysische Realität, sondern vielmehr durch eine unmittelbare emotionale Reaktion der Rezipient:innen. Und gerade diese Reaktion avisiert Hoffmann im Vorwort der *Elixire*, wenn er seine Leser:innen in direkter Ansprache auf die »Stimmung« (DKV, ELIXIERE: 11) der »geheimnisvollen Schauer« (ebd.) einstimmt, an die sie »willig« (ebd.) glauben sollen. Gleichwohl zielt Hoffmanns Poesis, die er in den Elixieren verfolgt, nicht auf einen »Total-Effekt« (DKV, K1: 73) ab, wie er ihn im *Kreislerianum* Nro. 6 ausbuchstabiert, der den Leser:innen den »Sinn fortreißen« (DKV, SB3: 315) soll, sondern rekuriert vielmehr auf ein reflektiertes Fiktivitätsbewusstsein (vgl. Wirth 2012b: 491), das im Sinne der Herausbildung ›kompetenter Leser:innen‹ durch die »offenkundige Unzuverlässigkeit des Erzählers« (Barnickel 2015a: 42) auch den Zweifel an der Wirklichkeit zu einem konstitutiven Bestandteil der Poetik erhebt. Die optischen Apparate befördern daher »die Sensibilisierung der Sinne für die Überschreitung der Schwelle zum Imaginären und für die Wahrnehmung des Wunderbaren.« (Heydenreich 2015b: 299)

Hoffmann buchstabiert mit seinen Künstler:innenfiguren mehrmals die Gefahr aus, dass die übersteigerte Einbildungskraft einen steten Drift in den Wahnsinn beinhaltet. Nachdem die Leser:innen nun als »erweiterte Autor:innen« selbst als ›creators‹ respektive als Künstler:innen gedeutet werden können, bezweckt Hoffmann mit seinen Medientechnologien gerade nicht das Evozieren von Trugbildern/*Simulacra* (›transparent immediacy‹), die die Rezipient:innen »den Geistern der manipulierenden Medientechniken hilflos« (Gaderer 2009: 19) ausliefern, sondern bringt eine ›hypermediacy‹ in Stellung, deren Rezeptionsmodi zwischen ›looking-through‹ und ›looking-at‹ (vgl. Lanham 1993: 5) changieren. Insofern exponiert die innerdiegetisch verhandelte Medientechnik das Funktionsprinzip von Hoffmanns Poetik, das in den *Elixieren* ebenfalls im »Unbestimmten zwischen Fakt und Fiktion« (Heydenreich 2015b: 299) oszilliert.²⁶⁷

1826a: 185) wiedergibt, indem sie in die isomorphe Abbildung eingreift (vgl. dazu Kapitel 6.6).

267 In den *Beethoven-Rezensionen* hat Hoffmann diese stete (Selbst-)Reflexion bereits unter dem Stichwort der ›Besonnenheit‹ konzeptualisiert: Analog zu den von Hoffmann vorgestellten romantischen ›Genies‹ (vgl. dazu Jean Paul 1804: 55) – wie etwa Beethoven, Mozart, Haydn und Shakespeare – sollen auch die Leser:innen der *Elixire* ihr »Ich von

9 Zum Menschen als Maschine

Wie nun im übrigen die Maschinen das ihrige vermittelt ihrer Structur nach gewissen unveränderlichen Gesetzen der Bewegung verrichten, und in der Natur die Körper ein gleiches thun; so hat man die aus unterschiedlichen Gliedern oder Theilen zusammengesetzte Körper, Maschinen genennet, wie den nicht ungewöhnlich ist, daß die Mediciner unsern Leib als eine Maschine ansehen, und von der MACHINA CORPORIS HUMANI reden. Aus eben dem Grunde wird selbst das ganze Welt-Gebäude eine Maschine genennet

Definition einer Maschine im ZEDLERSCHEN LEXIKON (1739)

Wie sich in der allegorischen Metamorphose der Figur Medardus' hin zu einer Camera obscura in der Linde (*Die Elixiere des Teufels*) beziehungsweise in der Konzeptualisierung von Vinzenz' Einbildungskraft als Laterna magica in *Die Serapions-Brüder* abzeichnet, nimmt der Topos des Menschen als Maschi-

dem innern Reich« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 633) trennen, mithin also einen selbstreflexiven Standpunkt zur fiktiven Realität einnehmen. Im Übrigen offenbart sich dieses Ideal bereits in der von Hoffmann verwendeten Metaphorik: In beiden Werken findet sich, trotz ihrer zutiefst unterschiedlichen Ausrichtung – die *Beethoven-Rezension* als Fachrezension (respektive als *Kreislerianum*) und die *Elixiere* als Roman – das Bild des »Keims«, der den Rezipient:innen nach dem »tiefern Blick« (ebd.: Spalte 634), bzw. nach dem »schärfer [...] ins Auge« (DKV, ELIXIERE: 12) fassen aufgeht. Während in der *Beethoven-Rezension* dieser Keim zu einem prächtigen, strukturierten Baum erwächst (vgl. AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634), »wuchert« (DKV, ELIXIERE: 12) in den *Elixieren* die Pflanze »in tausend Ranken« (ebd.), bis sie sich schließlich selbst zerstört.

ne eine prononcierte Rolle in Hoffmanns Texten ein. Während die Automate (*Der Sandmann*, *Die Automate*) die Maschine als Mensch konzeptualisieren, ist nachfolgend die inverse Fluchtrichtung zu verhandeln, die den Menschen als Maschine liest. Ein zentrales Werk zur Konzeptualisierung von Hoffmanns Mechanisierung des Menschen (vgl. Liebrand 2015a: 242) ist dabei das bereits mehrfach in dieser Arbeit herangezogene Traktat *L'homme machine* von Julien Offray de La Mettrie, das der Arzt im Exil am Hof Friedrichs II. (vgl. Frost 2016: 76) verfasste. Das Werk war bereits bei seiner Erstveröffentlichung stark umstritten und führte auch zur dauerhaften Ungnade am preußischen Hof. Nachdem in Preußen – zumindest offiziell – die Toleranz inszeniert wurde, konnte La Mettrie zwar bis zu seinem Lebensende – der Legende nach starb er an einem Stück Pastete, das sich in seinem Hals verkeilte²⁶⁸ – dort arbeiten (vgl. Wolfe 2020: 1–2), jedoch wurde sein Werk *Der Mensch eine Maschine*, das er 1747 bzw. 1748 in französischer Sprache veröffentlichte, erst 1875 ins Deutsche übersetzt.

In seinen Ausführungen recurriert La Mettrie wiederum auf Descartes, der den »Menschen als Uhr« (Liebrand 2015a: 242) bzw. als »von Gott gebau-ten Automaten« (ebd.) modelliert (vgl. dazu auch: Meteling 2012a: 485). Analog zu Leibniz' »Gott-Ingenieur« (vgl. Leibnitz 1847: 26) begreift Descartes den Menschen zwar als Automat, zieht jedoch einen qualitativen Unterschied zwischen »menschgemachter« und »gottgemachter« Maschine. Auch nähert sich Descartes der Idee des Menschen als Maschine zunächst nur an, indem er sich Gedanken zu den tierischen Charakteristika macht:

Dies wird Niemand wundern, der weiss, wie mancherlei Automaten oder sich bewegende Maschinen die menschliche Einbildungskraft mit Mitteln herstellen kann, die im Vergleich zu den Knochen, Muskeln, Nerven, Arterien, Venen und übrigen Theilen des thierischen Körpers nur geringfügig sind, und wie deshalb dieser Körper als eine von Gott gemachte Maschine unvergleichlich besser eingerichtet und in seinen Bewegungen viel

268 Dressler (1991: 194–195) widmet dieser Anekdote einen ganzen Aufsatz, in der er zum Schluss kommt, dass diese Geschichte, wenn überhaupt, nur einen Teilaspekt der Todesumstände La Mettries abbildet. Dass allerdings ausgerechnet der als hedonistisch beschriebene La Mettrie an einer Pastete verendet, macht diese Anekdote so eingängig, dass sie auch 250 Jahre nach La Mettries Tod nicht vergessen wurde (vgl. ebd.: 198).

wunderbarer sein wird als das, was die Menschen in dieser Beziehung erfinden können. (Descartes 1870: 65–66)

Zuvor vermutete bereits Johannes Kepler, dass die Welt als Maschine gedacht werden müsse (vgl. Patzer 2019: V1) und auch Leibniz schreibt 1714 in seiner *Monadologie*: »Jeder [...] organische Körper eines lebenden Wesens ist eine Art göttlicher Maschine, ein natürlicher Automat, der alle künstliche Automaten unendliche Mal übertrifft.« (Leibniz 1847: 26) Wie im Kontext des Computers als »ultimative Maschine« bereits ausgearbeitet, sieht auch Leibniz einen fundamentalen qualitativen Unterschied zwischen einer göttlichen und einer menschengemachten Maschine, der sich auch in das romantische Motiv der Unendlichkeit einschreiben lässt: Im Gegensatz zu artifiziellen, menschengemachten Maschinen, lassen sich die göttlichen Apparate nicht in einzelne Bauteile zerlegen, sondern setzen sich wiederum aus kleineren Maschinen zusammen: »Die Maschinen der Natur dagegen, die lebendigen Körper, sind noch bis in ihre kleinsten Theile, ja bis in's Unendliche herab Maschinen.« (Ebd.) Der Mensch ist aus dieser Perspektive mithin als »fraktales« System zu begreifen, dessen Komponenten aus unendlich vielen Maschinen besteht. Ein Großteil der Thesen, die La Mettrie in seinem Text postuliert, sind demnach nicht neu – ihm gebührt jedoch der Verdienst, die fragmentierten (und mitunter aus Furcht vor der Kirche) auch stark zurückhaltend formulierten Ideen in eine streitbare und in sich geschlossene Schrift zu überführen (vgl. Frost 2016: 79).

Die (Wieder-)Entdeckung des Blutkreislaufs durch William Harvey um 1628 – im Orient entdeckte der arabische Arzt Ibn an-Nafis das System möglicherweise bereits im 13. Jahrhundert (vgl. Brömer 2009: 268) – hatte im 17. und 18. Jahrhundert die Folge, dass dieses »maschinelle« System als Metapher für komplexe, bisher nicht konzeptualisierte Zusammenhänge herangezogen wurde (vgl. Ströhl 2014: 48), die von den Naturwissenschaften bis hin zu ökonomischen Prozessen reichten. Systemtheoretisch bleibt die Maschine jedoch vorerst eine »Black Box«, die einer genaueren Ausdifferenzierung bedarf. So schreibt La Mettrie: »Der Mensch ist eine Maschine, welche so zusammengesetzt ist, dass es unmöglich ist, sich zunächst von ihr eine deutliche Vorstellung zu machen und folglich sie zu definieren.« (La Mettrie 1875: 21) Gewissermaßen dient die Maschine selbst als *Virtualisierung* eines komplexen Systems, deren allegorischen Analogien wieder auf das Subjekt zurück färben: Wenn etwa Ryan (2015: 22) schreibt, dass in einer virtualisierten Realität das Individuum zu einer Virtualisierung seiner selbst wird, dann liegt dieser zutiefst postmoderne Gedankengang bereits dem Denken La Mettries

zugrunde und findet sein Äquivalent auch im Zusammenfall von Zeichen, Signifikat und Signifikant, den Montandon (1979: 12) in der romantischen Poetik identifiziert hat. So ist La Mettries Werk auch vor dem Hintergrund zu lesen, dass sich in seinem Text – analog zu Ströhls Ausführungen zum Blutkreislauf – Fragmente einer Medientheorie einschreiben lassen: Das Spezifikum des Blutkreislaufs, oder in erweiterter Perspektive: des Menschen als Maschine, konstituiert sich, um mit Leibniz (1879: 53) zu sprechen, aus »der Kraft oder des Virtuellen«: Für die uneingeweihte Nichttechniker:in, wirken beide Systeme als »perpetuum mobile« (La Mettrie 1875: 25), das, einmal angestoßen, fast »magisch« ewig weiter läuft.²⁶⁹ Nur die Konstrukteur:in des Mechanismus kann die Funktion entzaubern und hinter das Perpetuum Mobile blicken. Während Descartes (1870: 65–66) noch Gott als Triebkraft der Maschine vermutet, postuliert La Mettrie (1875: 25), dass der Körper eine Maschine sei, »welche selbst ihr Triebwerk aufzieht«. Dieser Befund ist insbesondere für die Verortung des Virtuellen in der Romantik hochgradig relevant: Wie bereits ausgeführt, findet sich in Leibniz' *Monadologie* die Idee, dass Gott den Monaden die Veränderungsgesetze »einpflanzt« – diese Potentiale sind demnach in den Monaden »virtuell vorhanden, und laufen wie aufgezoogene Uhrfedern nacheinander ab.« (Leibniz 1847: 50) Wenn das Subjekt seine »Triebfedern«, wie La Mettrie postuliert, nun selbst aufzieht, dann übernimmt es eine Autor:innenrolle innerhalb seines Kosmos. Das Subjekt *erschafft* mithin als »Schöpfer« (Novalis 1901a: 25) durch den Wahrnehmungsprozess selbst eine virtuelle Wirklichkeit, indem es selbst die Veränderungsgesetze in die Imagination *einschreibt*. Dieses selbstreferenzielle »Autopotential« erinnert deutlich an Leibniz' Ausführungen, in denen zwischen der mit dem Virtuellen gleichzusetzende »Kraft« und »der blossen Macht (*potentia*)« (Leibniz 1879: 53) dif-

269 An dieser Stelle ist kurz auf die Geschwindigkeit hinzuweisen, mit der sich die Konzeptualisierung des Menschen als Maschine zwischen 1700 und 1800 von einer frevelhaften Wahnidee hin zu einer wissenschaftlichen Lehrmeinung wandelte. So kann bereits 1780 Friedrich Schiller in seiner medizinischen Dissertation davon ausgehen, dass der menschliche Körper als Maschine zu denken ist (vgl. Schiller 1780: 24–25). Nachdem die Schiller-Forschung davon überzeugt ist, dass diese Arbeit eher in konservativer Art den damaligen Stand der humanmedizinischen Forschung wiedergibt und kein revolutionär neues Gedankengut in den wissenschaftlichen Diskurs einbrachte (vgl. Willems 2009: o.S.), lässt sich an dieser verhältnismäßig kurzen chronologischen Distanz zu La Mettries skandalösem Traktat *L'homme machine* festmachen, welchen signifikante kulturelle Transformation der Begriff der Maschine im 18. Jahrhundert durchlaufen hat.

ferenziert wird.²⁷⁰ Einmal mehr ist in diesem Zusammenhang das Werk des (Nerven-)Arztes Johann Christian Reil anzusprechen, der davon ausgeht, dass das Subjekt »sich gleichsam selbst in jeder Vorstellung [fühle], [und] bezieht, was vorgestellt wird, auf sich, als den Schöpfer desselben, und behauptet dadurch ein Eigenthumsrecht über die Welt ausser ihm, so weit sie vorstellbar ist.« (Reil 1803: 55) So zeigt sich, was Hoffmann etwa im *goldenen Topf* mit Anselmus exemplifiziert: Das Schreiben – entweder auf Pergament oder in den ›Wunderblock‹ der Erinnerung – entfaltet eine welterschaffende (und weltvernichtende) Energie, indem das (Künstler:innen-)Subjekt die ›Veränderungsgesetze‹ – einmal mehr ist an Anselmus' Metamorphose oder die von Novalis aufgerufene Sublimierung zu erinnern – »in den engen Raum seines Gehirns ein[zu]schachteln« (DKV, SB2: 34) versucht und so das ›Erschaute‹ *virtualisiert*.

Gleichwohl zeichnet sich bereits durch den Verweis auf Reils Werk, das den Titel *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen* trägt, die inhärente Problematik bei diesem mechanistischem Weltbild ab: So lässt sich La Mettries Maschinenmensch auch derart lesen, dass sich »zwischen perfekt aufeinander abgestimmten Organen [...] im menschlichen Körper keine Seele mehr« (Meteling 2012a: 485) finden lasse – ein Befund, der sich mit den gegenwärtigen Lesarten des Textes deckt: Obwohl die zeitgenössische Interpretation des Werks als ›mechanistischen‹ Materialismus (vgl. Wolfe 2020: 2) einer ›empirischen‹ Lesart gewichen ist, die von einer Einheit von Geist und Materie ausgeht (vgl. Frost 2016: 76), reduziert La Mettrie die »Seele« (La Mettrie 1875: 35) auf einen Zeichenprozessor – mithin also auf jene ›Symbol- respektive Schriftmaschine‹, die bereits mit Verweis auf Alan Turing als ›Computer‹ gedeutet wurde. Diese ›Seele‹ modelliert La Mettrie als zentralen Kognitionsapparat, der zum einen auf eine Symbolisierung angewiesen ist (vgl. ebd.: 37) und zum anderen als mechanisierte Vorstellungskraft zu lesen ist:

[I]ch glaube, dass man sich Alles vorstellt, und dass alle Theile der Seele mit Recht auf das Vorstellungsvermögen allein zurückgeführt werden können, da jene alle von diesem ihre Aeusserungsweise zugetheilt erhalten, so dass also der Verstand, das Urtheil, das Gedächtniss nur Theile der Seele sind, welche keineswegs selbstwaltend auftreten, sondern auf die markige Umhüllung eingeschränkt sind, auf welche die im Auge ge-

270 Vgl. dazu Kapitel 1.1; ein Langzitat der Leibniz-Passage findet sich auf Seite 26.

malten Gegenstände wie von einer magischen Laterne zurückgeworfen werden. (Ebd.: 39)

In Metelings Überlegungen findet sich jedoch ein weiterer Aspekt zu *L'Homme Machine*, der besondere Beachtung verdient: Wird der Mensch als Konglomerat von ›perfekt aufeinander abgestimmten Organen‹ (vgl. Meteling 2012a: 485) betrachtet, so findet sich in dieser Interpretation kein Raum für Individualität – das Subjekt ist infolgedessen kopierbar: Die »unheimliche Bedrohung durch künstliche Doppelgänger« (ebd.), die als tragendes Motiv in einigen Texten Hoffmanns Bearbeitung findet, lässt sich daher auch als Rekursion auf die Idee des Menschen ›im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‹ lesen.

9.1 Zum Menschen als Maschine bei Hoffmann

Wie in Kapitel 4.4 zur Hoffmann-Rezeption dargelegt, war Hoffmanns Werk in einigen zeitgenössischen Besprechungen durchaus nicht unumstritten. Eine explizite Rezension aus der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* (also aus dem Periodikum, in dem Hoffmann auch selbst veröffentlichte) vom Juli 1817 beschäftigt sich kritisch mit den *Nachtstücken*. So schreibt der anonyme Rezensent zum *Sandmann*:

darf der Dichter seine Menschen schaffen, um sie zu vernichten? Wo aber keine höhere Ansicht über die vernichtete Hoheit des Menschen tröstet, und wie hier, der durch Phantasie Gefallene von der Phantasie dem nüchternen Verstande zum kalten Bedauern überlassen wird, da scheint uns vielmehr eine unreine Vermischung, als ein poetisches Ineinanderspielen der Phantasie und Wirklichkeit vorgegangen zu seyn. (Anonym 1817: Spalte 598)

Die Rezension bezieht sich hier auf Nathanael, der durch Hoffmann ›vernichtet‹ werde: Nachdem die Figur zwischen Wirklichkeit und Phantasie nicht mehr unterscheiden kann, verliert sie in dieser Deutung nicht nur ihren Verstand, sondern auch die zentralen Charakteristika, mithin also ihre ›Seele‹, die sie als menschliches Subjekt markiert. Eine ähnliche Fluchtrichtung verfolgt Konrad Schwenck in seinen ausführlichen Bemerkungen zu *E. T. W.* [sic!] *Hoffmann's Schriften*, die 1823 in *Hermes oder kritisches Jahrbuch der Literatur* veröffentlicht werden. Schwenck schreibt (ebenfalls zum *Sandmann*): »Das

Einziges, was einen Sinn in diese Darstellung brächte, wäre, daß sich die Anschauung daraus ergäbe, wie ein reizbares Gemüth durch das Einwirken eines ihm feindlichen nach und nach könne verstrickt und zu Grunde gerichtet werden.« (Schwenck 1823: 109)

Diese beiden Rezensionen reihen sich grundsätzlich in den überwiegen den Duktus ein, mit dem Hoffmanns Werke (mit Ausnahme der *Fantasiestücke*) im zeitgenössischen Feuilleton rezensiert wurden und der von einem grundsätzlichen Unverständnis gegenüber des kommerziellen Erfolgs geprägt war (vgl. Steinecke 1997: 222). Aus diesem Unverständnis der damaligen Kulturkritik lässt sich eine zentrale These aus diesen beiden Fragmenten ableiten, die als Hinführung und pointierte Vorbedingung für die nachfolgenden Ausführungen verstanden werden will: Hoffmanns ›Vernichtung‹ seiner Charaktere lässt sich auch dahingehend lesen, dass damit die vollständige Transformation eines Subjekts zur Maschine, mithin seine *Virtualisierung* vollzogen wird.

Mit [...] Olimpia schuf Hoffmann einer der berühmtesten Automatenfiguren der Weltliteratur; diese ›künstlichen Menschen‹, von Menschen geschaffen, erneuerten in der Romantik den prometheischen Traum, mit Hilfe der Wissenschaften Leben schaffen zu können – faszinierend und erschreckend zugleich, weil er auch die Furcht vor einer ›Mechanisierung‹ des Menschen hervorruft, seiner Lenkbarkeit von außen und durch Dritte. (Ebd.: 106)

Mit Blick auf dieses Zitat Steineckes deutet sich bereits an, dass Hoffmann in *Der Sandmann* nicht nur die Menschwerdung einer Maschine, sondern insbesondere die ›Mechanisierung‹ des Menschen verhandelt. Das zentrale Sujet des *Nachtstücks*, die Ununterscheidbarkeit zwischen Mensch und Maschine (vgl. Liebrand 2015a: 242), gipfelt nicht nur, um nochmal die Worte von Meteling (2012a: 485) aufzugreifen, in der impliziten »Bedrohung durch künstliche Doppelgänger«, sondern vielmehr im Verlust der Selbstbestimmung und Handlungskompetenz. Deutlich zeigt sich dieser Befund in der Figur Nathanaels, dessen Drift in die Fremdbestimmung mit seiner Metamorphose zur Maschine korreliert. Liebrand (2015a: 243) deutet dabei die Schlüsselszene im alchemistischen Laboratorium von Nathanaels Vater, in der Coppélius die Gelenke des Kindes auf dem Herd fixiert, derart, dass durch dieses traumatisches Ereignis Nathanael ein Stück weit selbst zu einem Automat geworden sei (vgl. dazu auch Freud 1919: 304). Tatsächlich spricht Coppélius von einem »Mechanismus« (DKV, DSM: 17), der in Nathanaels Händen und Füßen zu untersuchen ist: »Und damit faßte er mich gewaltig, daß die Gelenke

knackten und schrob mir die Hände ab und die Füße und setzte sie bald hier, bald dort wieder ein.« (Ebd.: 17–18)

Diese bereits verhandelte Wiedergeburt als Maschine ist in einer Fluchtlinie zum Motiv des Feuers im *Sandmann* zu lesen, das wiederum auf die Elektrizität verweist. Hoffmann »spielt« im *Nachtstück* mit einem Erklärungsansatz des Stroms, wie er etwa Mitte des 18. Jahrhunderts kursierte, so lobt die *Königliche Academie der Wissenschaften in Berlin* 1745 einen Preis von 50 Dukaten aus, die derjenige erhalten sollte, der die Ursache der Elektrizität am besten erklären kann (vgl. Gamper 2009: 43). Die ausgeschriebene Prämie kann schließlich Jacob Siegmund von Waitz für seine Theorie der Feuer-Materie in Anspruch nehmen, die er im Anschluss zu seiner *Abhandlung von der Electricität und deren Ursachen* verdichtet. Darin schreibt er:

Bringet man andere Körper, zum Exempel einen Finger, ein rund abgestümpftes Metal und dergleichen nahe zu ihnen; so höret man ein schnarrendes Saußen und bey der Dämmerung, oder wenn es sonst ein wenig dunkel ist, siehet man blaulichte Feuer-Ströhmgen heraus und fast winkelrecht auf den rundlauffenden Körper ansprützen. Diejenigen Körper, aus welchen diese feurigen Ausflüsse heraus gehen, ziehen aus denen, welche sich nahe bey ihnen finden, oder sie gar berühren, eben dergleichen feurige Ströhmgen heraus; so bald aber solches bey ein oder dem anderen geschiehet, so sind sie auch *electrisiret* [...]. (Waitz 1745: 11–12 (§37))

Gamper (2009: 43) interpretiert die *Abhandlung von der Electricität und deren Ursachen* insofern, als dass die »Elektrisierung von Körpern [...] durch den Entzug der elektrischen Feuer-Materie« geschehe, sich die Elektrizität demnach in der Interaktion zweier Körper im Kontext des Feuers herausarbeiten lässt. Eine erste neuralgische Passage findet sich im *Sandmann* in der nächtlichen Laborszene, die Nathanael nachhaltig traumatisiert und »mechanisiert«. Wenn Coppelius an den in einer Wandnische angebrachten Herd im Labor tritt, knistert »eine blaue Flamme« (DKV, DSM: 17) hervor und als Nathanael vor Schreck sein Versteck verlässt und von Coppelius auf dem Herd festgehalten wird, will dieser ihm »glutrote Körner aus der Flamme« (ebd.) in die Augen streuen. Der Begriff der »Augen« ist mit einer Vielzahl an Konnotationen belegt, die nicht nur das Leitmotiv des »Sehens« umkreisen, sondern die auch als naturwissenschaftliche Termini *technici* gelesen werden können. So werden in den Montanwissenschaften bisweilen auch Erzeinschlüsse als »Augen« bezeichnet (vgl. Hoffmann 1962: 246), was hier wiederum als Verweis

auf das von Waitz'sche ›Metall‹ gedeutet werden kann.²⁷¹ Mit Ausnahme der Geräusche – Waitz spricht von einem ›schnarrenden Sausen‹ – findet in der Passage neben der ›Maschinisierung‹ auch eine ›Elektrifizierung‹ Nathanaels statt, die sich an die Theorie der Elektrizität nach Waitz anlehnt. Das Motiv des Feuers findet sich noch in weiteren Passagen des Textes, darunter etwa in der Schilderung eines Gedichts, das Nathanael schreibt, um den Einfluss von Coppelius auf sein Liebesglück mit Clara zu verbalisieren. Das Gedicht wird im Text jedoch nicht wortwörtlich, sondern summarisch von der Erzählinstanz wiedergegeben, wobei sich das Tempus während dieser Passage ändert. Drux (2005: 30) interpretiert diesen Wechsel als Indiz für die gesteigerte Identifikation Nathanaels mit seinem Alter Ego innerhalb des Gedichts.

Endlich, als sie [Nathanael und Clara] schon am Traualtar stehen, erscheint der entsetzliche Coppelius und berührt Claras holde Augen; *die* springen in Nathanaels Brust wie blutige Funken sengend und brennend, Coppelius faßt ihn und wirft ihn in einen flammenden Feuerkreis, der sich dreht mit der Schnelligkeit des Sturmes und ihn sausend und brausend fortreißt. (DKV, DSM: 31)

Während in der Laborszene die akustischen Komponenten der Waitz'schen Elektrizitätslehre nicht ausgeführt werden, findet sich diese in Nathanaels Gedicht wieder: Das »geline[] Sausen« das Waitz (1745: 5) in §20 seiner Abhandlung beschreibt, steht dabei parallel zur onomatopoetischen Darstellung des Sturms in Nathanaels Text. Die Übertragung des ›fremden Prinzips‹ von Coppelius auf Nathanael lässt sich zudem mit einer elektrischen Entladung konzeptualisieren: Waitz definiert ›electrische Körper‹ als »[a]lle Körper, welche ohne allzugrosse Mühe durch reiben die Kraft annehmen, daß sie leichte Sachen an sich ziehen, oder feurige Ausflüsse in andern Körpern erwecken.« (Waitz 1745: 3) Die Augen Claras, die als ›Spiegel‹ (vgl. dazu auch die Ausführungen zum Spiegel in Kapitel 8.3) beschrieben wurden, würden sich zwar grundsätzlich für die Einordnung als ›Electrischer Körper‹ nach Waitz eig-

271 Zahlreiche Publikationen weisen darauf hin, dass sich in der Benennung des ›Sandmanns‹ multiple Bedeutungsschichten abzeichnen: So referenziert ›Coppelius‹ beziehungsweise ›Coppola‹ einerseits den italienischen Begriff ›coppo‹ = Augenhöhle, andererseits ist ›Coppella‹ auch als Terminus technicus für einen (Schmelz-)Tiegel zu lesen, der auf die alchemistischen Experimente im Text anspielt (vgl. Drux 2005: 11; Freud 1919: 306; Kaiser 2010: 413; Kremer 2003: 176).

nen,²⁷² sie sind jedoch in der Terminologie besser als ›fortführender Körper‹ interpretiert, die Waitz als den ›electrischen Körpern‹ komplementär positioniert.²⁷³ Clara lässt sich in dieser Passage als ›Medium‹ lesen, das als katalytisch wirkender ›fortführender Körper‹ den elektrisierenden Effekt weiter verstärkt ohne selbst elektrisierbar zu sein.²⁷⁴ Als initialer elektrischer Impuls ist dabei die Berührung (vgl. etwa die Waitz'sche ›Reibung‹) Coppolas zu verstehen, der ihn schließlich auch in den Sturm des Feuerkreises wirft und so die Rolle des ›Bootstrappings‹²⁷⁵ für den ›mechanisierten‹ Nathanael übernimmt.²⁷⁶ Gemäß Waitz (ebd.: 5) lässt sich die Beeinflussung eines Körpers durch einen ›electricierten Körpers‹ im Glanz festmachen, ein Phänomen, das Hoffmann in der Szene aufgreift, in der Coppola seine Waren in Nathanaels Stube ausbreitet.

Und damit holte er immer mehr und mehr Brillen heraus, so, daß es auf dem ganzen Tisch seltsam zu flimmern und zu funkeln begann. Tausend Augen blickten und zuckten krampfhaft und starteten auf zum Nathanael; aber er konnte nicht wegschauen von dem Tisch, und immer mehr Brillen legte Coppola hin, und immer wilder und wilder sprangen flammen-

272 So schreibt Waitz etwa, dass sich Glas, Porzellan, Kristall, etc. als elektrische Körper eignen (vgl. Waitz 1745: 3), mithin Objekte, die in ihrer Materialität grundsätzlich an den Spiegel erinnern.

273 »[D]iejenigen [Körper], welche zu gleicher Würkung durch Reibung gar nicht, oder sehr beschwerlich, hingegen durch bloße Berührung derer ersteren [Anmerkung: er referenziert hier die ›electrischen Körper‹] ganz leicht gebracht werden, wollen wir *fortführende Körper* nennen.« (Waitz 1745: 3)

274 Diese verstärkende Eigenschaft eines ›fortführenden Körpers‹, der jedoch selbst kaum zu elektrisieren ist, schildert Waitz ausgiebig. Darüber hinausgehend lässt sich die Passage im Gedicht, in der Clara die ›blutigen Funken‹, die aus ihren Augen in Nathanaels Brust sprangen, als »glühende[n] Tropfen deines [Nathanaels] eignen Herzbluts« (DKV, DSM: 31) beschreibt, im Sinne der Waitz'schen Elektrizitätslehre interpretieren; so schreibt Waitz: »Wenn ein electricierter Körper nahe zu einem jedweden andern gebracht wird; so entsteht an denen äußern Theilen solcher Körper ein Glanz, als wenn ein glühender Tropfen daran hienge« (Waitz 1745: 5).

275 Vgl. dazu die Fußnote auf Seite 241.

276 Der so elektrisierte Nathanael kann diesen Impuls im Folgenden an Olimpia weitergeben, denn die ›Verlebungung‹ des Automats geschieht, indem der elektrische Funke Nathanaels auf Olimpia übertragen wird: »Doch wie er [Nathanael] immer schärfer und schärfer durch das Glas hinschaute, war es, als gingen in Olimpias Augen feuchte Mondesstrahlen auf. Es schien, als wenn nun erst die Sehkraft entzündet würde; immer lebendiger und lebendiger flammten die Blicke.« (DKV, DSM: 36)

de Blicke durcheinander und schossen ihre blutrote Strahlen in Nathanaels Brust. (DKV, DSM: 35)

Durch die neue Kontextualisierung mit der Elektrizitätslehre nach Waitz nimmt diese Passage nicht nur auf das zentrale Motiv des ›Sehens‹ Bezug,²⁷⁷ sondern ist auch als Elektrisierung und Mechanisierung der Figur Nathanaels zu lesen, die sich durch visuelle Phänomene artikuliert.

Im *Sandmann* tauchen noch weitere Passagen auf, die sich im Zuge einer ›Elektropoetologie‹ (vgl. Gamper 2009) lesen lassen, wie beispielsweise die Verwendung der Metapher des ›Feuerkreises‹, um den fortschreitenden Sog des Wahnsinns zu fassen. Der ›Feuerkreis‹ erscheint etwa bei der Zerstörung des Automats Olimpia im Haus des Professors (vgl. DKV, DSM: 45) oder in der finalen Szene, in der Nathanael in einer psychischen Krise seine Verlobte Clara vom Ratsturm der Stadt werfen möchte (vgl. ebd.: 48–49). Diese ›Elektrisierungen‹ kulminieren in Nathanaels Psyche: In seinen düsteren Gedanken glaubt er, von einer anderen Macht fremdbestimmt zu werden:

[I]mmer sprach er [Nathanael] davon, wie jeder Mensch, sich frei wähnend, nur dunklen Mächten zum grausamen Spiel diene, vergeblich lehne man sich dagegen auf, demütig müsse man sich dem fügen, was das Schicksal verhängt habe. Er ging so weit, zu behaupten, daß es töricht sei, wenn man glaube, in Kunst und Wissenschaft nach selbsttätiger Willkür zu schaffen; denn die Begeisterung, in der man nur zu schaffen fähig sei, komme nicht aus dem eignen Innern, sondern sei das Einwirken irgend eines außer uns selbst liegenden höheren Prinzips. (Ebd.: 29)

Wird die Lesart der Fremdbestimmung²⁷⁸ konsequent weitergeführt, so findet sich in dieser Fluchtlinie jedoch nicht nur die Bearbeitungen des Motivkomplexes der psychischen Krise, sondern insbesondere in der ›Vernichtung

277 Drux (2005: 33–34) weist etwa darauf hin, dass die Panik, die Nathanael bei der Betrachtung erfasste, durch ein – möglicherweise von Coppola beabsichtigtes – Missverständnis ausgelöst wurde, der seine Brillen mit der metonymischen Vertauschung, er habe »sköne Oke« (DKV, DSM: 35) – schöne Augen – im Angebot, feilbietet. Nach diesem ›Priming‹ sieht Nathanael in den Brillen körperlose Augen; ein Anblick, der bei ihm – auch durch seine frühkindliche Traumatisierung – Entsetzen auslöst.

278 Zum elektrischen Strom als Mittel und Konzeptualisierung der Fremdbestimmung lässt sich auch eine Passage aus *Das Sanctus* heranziehen, in der der reisende Enthusiast die Sängerin Bettina von ihrem Verlust der Stimme therapiert. Er argumentiert, eine ›unbekannte psychische Kraft‹ habe auf Bettina eingewirkt: »Gleichsam als Leiter mein' ich,

des Protagonisten« (vgl. Anonym 1817: Spalte 598) der zentrale Hinweis einer Transformation des Subjekts Nathanael zur Maschine. Im Kontext der Waitz'schen Ausführungen zur Elektrizität lässt sich daher die Handlung im Werk als literarische Bearbeitung eines »Experiments« lesen,²⁷⁹ in der Coppe-lius/Coppola als Experimentator den »electrischen Körper« Nathanael elekt-risiert. Diese in Nathanael gespeicherte Energie findet in Olimpia und Clara zwei »fortführende« Medien, die zueinander – wie bereits ausgeführt – kom-plementär stehen. Olimpia wird von Nathanael als »Holzpüppchen« bezeich-net (vgl. DKV, DSM: 45) und in Fortführung der Projektion des traumatisie-renden Erlebnisses (vgl. dazu auch: Drux 2005: 49) titulierte er auch Clara als »Holzpüppchen« (vgl. DKV, DSM: 48). Nachdem Waitz explizit Holz zu den »fortführenden Körpern« zählt (vgl. Waitz 1745: 4), deutet zumindest die (zu-geschriebene) Materialität der beiden Subjekte auf ihre Charakteristika als *Verstärkerm Medien* hin.

Die eingangs aufgerufene zeitgenössische Rezension, die von einer »Ver-nichtung« des Protagonisten spricht, ist daher vor der Folie der »Mechanisie-rung« auch als *Virtualisierung* des Subjekts zu lesen. So »deutet das Automaten-motiv auf das Deterministische unseres psychischen Apparates und [auf] die Suspendierung aller Willensfreiheit im Wahn« (Barkhoff 1995: 206–207) hin. Einmal mehr sind daher die Ausführungen von Ryan (2015: 17) aufzurufen, die das Virtuelle in eine positivistische und eine negativistische Fluchtrichtung aufteilt. Mit Nathanael skizziert Hoffmann durch die »Mechanisierung« eine Auflösung respektive »Vernichtung« des Subjekts, die sich dezidiert der nega-tivistischen Stoßrichtung Ryans zuordnen lässt. Diese Lesart des Virtuellen ist, so Ryan (ebd.: 19–21) weiter, insbesondere durch die *Simulacra* im Sinne Baudrillards geprägt (vgl. Baudrillard 1978: 12): »A simulacrum [...] is not the dynamic image of an active process [...], but a mechanically produced and there-fore passively obtained duplication whose only function is to pass as that which is not« (Ryan 2015: 20). Dass Hoffmann diese Stoßrichtung des Virtuel-

so wie in der elektrischen Reihe einer den andern ohne Selbsttätigkeit und eigenen Wil-len prügelt.« (DKV, DS: 146)

279 Auch der Text selbst, wird bisweilen als »das vielleicht radikalste Erzählexperi-ment« (Kaiser 2010: 415) Hoffmanns gelesen. Insofern sind die Bedenken des Rezensen-ten, der die *Nachtstücke* in der *ALZ* bespricht (vgl. dazu Kapitel 4.4), durchaus gerechtfertigt, da der Text die Gefahr aufweist, die Leser:innen selbst zu elektrifizieren und so ins Verderben zu stürzen: »Wenn solche Geistersehery ansteckend ist, so sollte man daher ja wohl den Geistesschwachen und Ueberreizbaren des Vfs. Schriften aus den Händen reis-sen.« (Anonym 1817, Spalte: 597)

len im *Sandmann* bearbeitet, zeigt sich besonders prononciert an dieser optischen respektive bildlichen Medialität. Der Maschine kommt in diesem *Nachtstück* eine geradezu »antike« Semantik als Täuschungsmittel zu (vgl. Flusser 1997: 9), in der das Virtuelle als »Fake« (Ryan 2015: 19) diametral zur Autodynamik im Sinne von Leibniz steht: Während bei Leibniz noch Gott als oberster Ingenieur (vgl. Leibnitz 1847: 26) die unendliche *homme machine* konstruiert, aus der sich das virtuelle Kraftpotential selbst entfaltet (vgl. La Mettrie 1875: 25), findet sich im *Sandmann* mit Coppelius/Coppola eine Figur, die diese Rolle des zentralen Schöpfers als »Mechanicus« (DKV, DSM: 20) fortan einnimmt. Nachdem Hoffmann in der Laborszene die »Konstruktion« des virtualisierten Menschen schildert, indem Coppelius dem jungen Nathanael »die Hände [...] und die Füße« (ebd.: 17) *abschraubt* und »sie bald hier, bald dort« (ebd.: 18) wieder einsetzt, bewahrheitet sich so die eingangs ausgeführte Annahme Alan Turings, dass »normale Menschen« (»men born in the usual manner« (Turing 1950: 435)) keine »Maschinen« seien – denn Nathanael ist, dank dieses traumatischen Urerlebnisses, in dem er »neu zusammengesetzt« wird, mithin also eine Art Wiedergeburt erlebt, keineswegs ein »normaler Mensch«, sondern eine durch das Experiment »geborene« Maschine.

Dieser Befund ist insbesondere im zeitgenössischen Kontext um 1800 zu lesen, in dem, wie etwa Gamper (2009: 37) schreibt, das inszenierte Experiment nicht nur eine spezifische Rezeptionsmodalität (»Haltung des Erstauens und der Bewunderung« (ebd.: 36)) evoziert, sondern insbesondere eine Verschiebung des »Wunderbaren« »aus der religiösen Andacht [...] in die Sphäre der Wissenschaften« (ebd.: 37) vollzieht. Diese Transformation ist tatsächlich als *Verschiebung* zu lesen – der göttliche Schöpfer wird nicht durch ein objektives Erkenntnisinteresse im Geist der Aufklärung ersetzt, sondern im Sinne einer Rhetorik umgedeutet, die »die umfassende Weisheit des Schöpfers« (ebd.) im Medium des Experimentators versammelt, der damit eine quasi-apotheotische Idealisierung erfährt und aufklärerische Analysen des Experiments unterbindet. Dieses Motiv lässt sich im *Sandmann* etwa zu Beginn der Erzählung im elterlichen Haus Nathanaels nachvollziehen, in der wiederholt geschildert wird, dass Coppelius größte Hochachtung – trotz seines unmanierlichen Verhaltens – entgegen gebracht wurde: »Der Vater betrug sich gegen ihn, als sei er ein höheres Wesen, dessen Unarten man dulden müsse und das man auf jede Weise bei guter Laune erhalten müsse.« (DKV, DSM: 16) Coppelius wird so zum zentralen Experimentator, zum göttlichen Schöpfer, oder, in der Terminologie von La Mettrie (1875: 29), zu einem »Pantomimiker«, dessen Bewegungen »maschinenmässig und unwillkürlich« nachgeahmt werden. Anstel-

le also mit einer Autopoesis im Sinne Leibnizes eine durchaus positivistische Deutung der virtuellen Kraft auszuführen, skizziert Hoffmann im *Sandmann* eine Lesart des Virtuellen, die sich als *Virtual Reality* deuten lässt, in der das Subjekt (Nathanael) den trügerischen Bildwelten des Autors (Coppelius/Coppola) ausgeliefert wird. Neben der Experimentalszene im väterlichen Labor findet sich insbesondere im Perspektiv ein zentrales Motiv, das die Experimentalkultur mit visuellen »Maschinen« verschränkt. So ist das Perspektiv, wie in Kapitel 8 ausgeführt, als galileisches Fernrohr zu lesen, mithin einer Medientechnik des Virtuellen (vgl. dazu etwa Erb 2011: 127–128), die zu einer »Experimentalisierung des Sehens« (Vogl 2001: 116) führe, in der »der Fall des Auges und des natürlichen Blicks nichts als einen Fall unter anderen optischen Fällen« (ebd.) darstellt und »die Koordinate des natürlichen Sehens, des natürlichen Blicks und des Natur-Auges gelöscht« (ebd.) wird – was insbesondere vor der Folie der romantischen Idee des Sehens als zentraler Angelpunkt der Wahrnehmung (vgl. dazu Böhme 2006b: 120; Novalis 1901a: 2) einmal mehr die Dehumanisierung Nathanaels hervorhebt.

Das Perspektiv kommt wiederum durch den »göttlichen Schöpfer« Coppelius/Coppola in den Besitz Nathanaels und liefert jene Trugbilder, denen Ryan (2015: 19–21) eine zentrale Rolle in der negativistischen Deutung des Virtuellen beimisst. »Perspektive« bedeutet, wie sich mit Blick auf Albrecht Dürers Perspektivenlehre verdeutlichen lässt, »Durchsehung« (Dürer 1893: 319), konstituiert also eine durch »transparent immediacy« (Bolter/Grusin 2002: 21–22) geprägte Simulationsästhetik, die im *Sandmann* an eine optische Maschine gebunden ist. Diese mechanisierte Wahrnehmung bedingt, wie sich mit Blick auf Baudrillards *Simulacra* zeigen lässt, eine »Substituierung des Realen durch Zeichen des Realen« (Baudrillard 1978: 9). Baudrillard spricht in diesem Kontext von einer »programmatische[n], fehlerlose[n] Signalmaschinerie, die sämtliche Zeichen des Realen und Peripetien (durch Kurzschließen) erzeugt.« (Ebd.) Während bei Baudrillard diese Maschinerie als Metapher für die (Massen-)Medien zu lesen ist, ist bei Hoffmann Nathanael die *homme machine*, deren Kognition, wie bereits La Mettrie (1875: 36) hingewiesen hat, ebenfalls »durch Zeichen zu Wege gebracht« und mittels Elektrizität kurzgeschlossen wird.²⁸⁰ Die

280 Hoffmann schildert diese »Substituierung des Realen durch Zeichen des Realen« (Baudrillard 1978: 9) im *Sandmann* sehr eindrücklich in der kindlichen Psyche Nathanaels, der zuerst durch die »Ammenmärchen« (DKV, DSM: 16) der Mutter und der Wartfrau ein imaginiertes *Bild* des Sandmanns vergegenwärtigt und schlussendlich die Figur von Coppelius/Coppola durch dieses Bild des Sandmanns ersetzt (vgl. ebd.: 13). Coppelius und

Kopplung dieses Maschinenmenschen mit dem optischen Apparat des Perspektivs konstituiert eine Simulationsmaschine, deren Bildprozessor im Subjekt selbst angelegt ist. Auch den ›Kurzschluss‹, den Baudrillard (1978: 9) in den *Simulacra* anlegt, findet sich im *Nachtstück* wieder: Nicht nur in der Ansprache, in der die namenlose Erzählinstanz die Leser:innen beschwört, die Suggestivkraft der evozierten imaginären Bilder möge »wie ein elektrischer Schlag« (DKV, DSM: 26) übertragen werden, sondern insbesondere im allgegenwärtigen Feuermotiv im *Sandmann* – mithin ein Phänomen, das, wie mit Blick auf Waitz (1745: 51) festgestellt wurde, als »Feuer-Materie« ebenfalls auf die Elektrizität anspielt. Diese Elektrizität diene, wie etwa Gaderer (2009: 58) ausführt, »als Band zwischen Physischem und Psychischem« (ebd.), ist also stets vor der Folie der zeitgenössischen Psychologie zu lesen, in der der Mensch als »elektrischer Körper« gedeutet wurde, »wobei die elektrische Materie [...] im Idealfall in Harmonie sein sollte« (ebd.: 60). So sind nicht nur »Maschine, Magie und Magnetismus als Motive zusammenzubinden« (Barkhoff 1995: 205), sondern die Elektrizität ist in diesen Dreiklang einzubeziehen.

Vor der Folie des Menschen als »elektrische Symbolmaschine« kann die Figur Nathanaels nicht nur als »natürlicher Automat« (Leibnitz 1847: 26), sondern als »Computer« gelesen werden (vgl. Kapitel 7.1), dessen »Seele« (La Mettrie 1875: 37) den Prozessor einer in der Imagination stattfindenden Virtual Reality darstellt. Nachdem diese Virtual Reality durchaus in seiner bildlichen Medialität zu lesen ist, bekommt die Laterna magica, die La Mettrie (ebd.: 39) bemüht, um die Funktionsweise der Imagination zu konzeptualisieren, medientheoretische Relevanz. Wie bereits dargestellt, greift Hoffmann in einigen seiner Texte auf die Praxis des Malens zur Konzeptualisierung der Imagination zurück, – so etwa im *Sandmann*, wenn die namenlose Erzählinstanz das Bild eines Portraitmalers gebraucht, um das im Text verfolgte Erzählverfahren zu illustrieren (vgl. DKV, DSM: 26–27). Darüber hinausgehend bemüht auch Reil (1803: 55) die Metapher eines »Miniaturgemälde[s]«, um den kognitiven Vorgang der Wahrnehmung und Memorierung – mithin der *Virtuallisierung* – zu konzeptionalisieren. Nachdem so der Konnex von Imagination

Coppola werden so zu »Fantome meines [= Nathanaels] Ich's [...], die augenblicklich zerstäuben, wenn ich [= Nathanael] sie als solche erkenne.« (Ebd.: 24) Ganz im Sinne von La Mettries Postulat, dass die Wahrnehmung des *homme machine* ausschließlich durch Zeichen funktioniere (vgl. La Mettrie 1875: 36), sind diese *Bilder* für Nathanael ein lebenslanges »dunkles Verhängnis« (DKV, DSM: 18), sodass »alles farblos erscheint« (ebd.) und deren »trüben Wolkenschleier [...] nur sterbend« (ebd.) zu überwinden ist.

und Bildproduktion in Hoffmanns Poetik nachgewiesen ist, soll nachfolgend gezeigt werden, dass Hoffmann durch die Darstellung des ›maschinenmäßigen‹ (vgl. La Mettrie 1875: 29) Verhaltens seiner (Künstler:innen-)Figuren auch mit Funktionsprinzipien der grafischen Wiedergabe ›spielt‹, die analog zum algorithmischen ›Rendering‹ der heutigen computergenerierten Wirklichkeiten zu lesen ist.

9.2 Das Künstler:innensubjekt als Algorithmus

Als Alan Turing in den 1930er Jahren darüber nachdachte, was ein Algorithmus sei, fand er dafür das Bild eines Menschen, der mit Stift und Papier ausgerüstet ist und stur Zeichen um Zeichen schreibt.²⁸¹

Till Heilmann: HANDSCHRIFT UND ALGORITHMUS (2015)

Ein Beispiel, um diese Algorithmik in Hoffmanns Figurenzeichnungen herauszuarbeiten, ist im *Nachtstück Die Jesuiterkirche in G.* auszumachen, in dem der Maler Berthold durch die Projektion eines Perspektivenrasters einen zweidimensionalen Gemäldeentwurf auf die dreidimensionale Geometrie einer Altarnische übertragen muss. Dieser Vorgang, der durch die Verwendung einer Wachsfackel in der Dunkelheit der Nacht stattzufinden hat, zeigt, dass Berthold »medientechnische Algorithmen« (Kittler 1999: 106) ausführt, wenn er stoisch bei dieser Arbeit die »Leiter hinauf und hinunter« (DKV, DJG: 114) springt – eine Tätigkeit, die Kittler (1999: 105–106) mit dem ›Rendering‹ innerhalb einer computergenerierten 3D-Umgebung vergleicht. Analog zur »Schnelligkeit, mit der Berthold die Zeichnung ins Große übertrug« (DKV, DJG: 116) und der »einfache[n] geniale[n] Weise« (ebd.: 115), mit der er das geometrische Problem der Projektion löst, fände sich in der algorithmischen Berechnung der Grafikprozessoren das maschinelle Adäquat zu Bertholds Tätigkeit: »Unter Computerbedingungen ist nichts leichter, als barocke Altäre linearperspektivisch auf nicht minder barocke Oberflächen zu projizieren. Jede Spielkonsole

²⁸¹ Ein Vollzitat dieser hier referenzierten Passage aus *Intelligent Machinery* findet sich auf Seite 236. Anzumerken ist, dass Turgings Aufsatz, auf den Heilmann (2015: 61) hier verweist, erst 1948 erschien und Turing im Text dezidiert auf Maschinen – wie die ENIAC – rekurriert, die erst in den 1940-er Jahren konstruiert wurden.

von Sega, Sony oder Nintendo berechnet sogenannte *Environment mappings* in Millisekundenbruchteilen.« (Kittler 1999: 105–106) Bertholds Transformation zu einer »gut eingerichtete[n] Maschine[]« (DKV, DJG: 118), die repetitive, serielle Tätigkeitsschritte ausführt, zeigt sich nicht nur, dass er »keck [...] seine Linien, niemals gefehlt, immer richtig und rein« (ebd.: 116) zieht, sondern auch, dass er im Arbeitsprozess vollständig aufgeht – so blitzen seine Augen »wie vor innerm Wohlbehagen« (ebd.: 115) und er bezeichnet die Tätigkeit als seine »glücklichsten Stunden« (ebd.: 120). Daher impliziert Bertholds Perspektivenraster weitaus mehr als die gängige Lesart des Texts als kunstästhetische Bearbeitung von Mimesis und Imitatio (vgl. Schneider 2015b: 57), die Hoffmann am Trick einer Trompe-l'œil-Malerei exemplifiziert. Vielmehr eröffnet Kittlers Interpretation von Berthold als »Roboter, der medientechnische Algorithmen befolgt« (Kittler 1999: 106) einen produktionsästhetischen Diskurs, der in letzter Konsequenz zu einer Vorzeichenänderung der romantischen Genieästhetik (vgl. dazu auch Schneider 2015b: 58) führt: Analog zu Nathanael ist auch Berthold ein gescheiterter Künstler, der jedoch hier ein »Genie« neuen Typs konturiert, das seine Artikulationskraft nicht aus der (»besonnenen«) Einbildungskraft gewinnt, sondern vielmehr in der technischen Erfindung einer »einfache[n] geniale[n] Weise« (DKV, DJG: 115), um die »berechenbare« und letztlich profane Wirkästhetik eines *Simulacrums* herzustellen.²⁸² So verlagert sich der Kern der künstlerischen Arbeit weg von Inspiration und Imagination hin zu einer Methoden- beziehungsweise Technikkompetenz, die sich im Begriff des »Ingenieurs« konzentriert.²⁸³ Berthold fertigt, wie bereits der »Mechanicus« (DKV, DSM: 20) Coppola/Coppelius in *Der Sandmann*, *Simulacra* an, knüpft also mit seinen Trompe-l'œils an das traditionelle Motiv der Maschine als Täuschungsmittel an (vgl. Kapitel 7).

Mit Berthold skizziert Hoffmann daher eine Fluchtlinie, die die Künstler:in als »mechanisierte Ingenieur:in« liest, die mittels »mathematischer Spekulation« (DKV, DJG: 116) eine kalkulierte, auf ihre Wirkästhetik optimierte, imaginäre Realität konzipiert und mittels algorithmischer Synthese realisiert.

282 Diese interpretative Fluchtrichtung ist durchaus mit dem romantischen Denken vereinbar: Bereits Jean Paul setzt in seiner *Vorschule der Ästhetik* die »Mechaniker:in« implizit auf ein Niveau mit Maler:innen und Tonkünstler:innen, deren Genius jeweils im Kontext der jeweiligen Fachdisziplinen zu lesen sei (vgl. Jean Paul 1804: 53).

283 Vgl. dazu auch die Ausführungen Kants, der in seiner *Kritik der Urtheilskraft* schreibt: »Genie ist die angeborene Gemüthsanlage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel giebt.« (Kant 1797: 288)

Auch wenn die Erzählinstanz des reisenden Enthusiasten im Morgengrauen (und der daraus folgenden Arbeitsunterbrechung durch das Verblassen des Schattenwurfs) noch vom Werk begeistert ist, das »ohne weiter ausgeführt zu sein, [...] ganz wunderbar hervor« (ebd.: 119) springe, so ist an dieser Stelle anzumerken, dass der Enthusiast gerade nicht die Transzendenz eines religiösen Gemäldes lobt, sondern das *Simulacrum* (oder zumindest dessen suggeriertes Potential) eines Trompe-l'œils. Konsequenterweise dazu spricht auch Kittler (1999: 106) davon, dass sich die Künstler:in – und die Rezipient:in – mittels berechnender Simulationstechnik »im Bild« befinde: Berthold handle jedoch »nicht wie jener fernöstliche Maler, der vor lauter Demut nach zehn langen Arbeitsjahren ins eigene Gemälde eingehen konnte, sondern wie ein Roboter, der medientechnische Algorithmen befolgt.« Nachdem im romantischen Denken das »Wahrnehmungsvermögen [...] dem Auge« (Novalis 1901a: 2) gleicht, weicht das ehemals transzendente »Aufgehen« in der Kunst einer simulations-technisch geschaffenen Immersion, die das Subjekt selbst virtualisiert (vgl. Kittler 1999: 102; Ryan 2015: 22).

In *Die Jesuitenkirche in G.* implementiert Hoffmann gleichwohl einen ästhetischen »Twist«, der diesen Befund abschwächt und sich so metaperspektivisch auch als Konzeptualisierung der romantischen Poetik lesen lässt. So findet zwar Kittlers »Laterna magica« (Kittler 1999: 106) in Perspektivenraster und Wachsfackel eine vereinfachte Analogie, die vor der Folie der Imagination zu lesen ist – Bertholds technischer Aufbau transformiert ein orthogonales Raster in die zylindrische Geometrie der Kirchennische – mithin eine Projektion, die die »krummen Linien des Netzes auf der Höhlung [...] mit den geraden des Entwurfs« (DKV, DJG: 115) in Einklang bringt. Gleichwohl setzt der Maler für die Projektionsarbeit ausschließlich das Raster ein, die finale Ausgestaltung des Bildes findet als *Interpolation* zwischen den mit Kohle markierten Punkten auf den an die Kirchenmauer gezeichneten Perspektivlinien statt. Divergent zu einer Laterna magica verwendet Berthold daher kein Durchlichtbild, das eine direkte, isomorphe Bildübertragung von Urbild zu Abbild ermöglicht,²⁸⁴ sondern schafft durch die quantifizierte Rasterung der Projektion ein grobes binäres Schema, während das eigentliche »Rendering« nicht durch die »verein-

284 Vgl. dazu einmal mehr die Diskrepanzen in der Semantik der Laterna magica in Hoffmanns früher Briefkorrespondenz (vgl. dazu auch die Fußnote auf Seite 293), mit der Hoffmann das Ideal einer unmittelbaren Bildübertragung aufruft, im Vergleich mit der magischen Laterne in den *Elixieren* und *Serapions-Brüdern*, in der er auf die Übertragung der Suggestivkraft der imaginären Inhalte abzielt (vgl. Kapitel 8.6).

fachte *Laterna magica*« (Kittler 1999: 106), sondern vielmehr vom Künstler-subjekt – und in der Fluchtlinie, die diese Arbeitsweise als Konzeptualisierung einer Poetik deutet: von der »erweiterten Leser:in« – realisiert wird (vgl. DKV, DJG: 118–119). So reiht sich die *Jesuitenkirche* einmal mehr in die zahlreichen Bearbeitungen Hoffmanns ein, die den Schatten(-wurf) des »Miniaturgemälde[s] einer Vorstellung« (Reil 1803: 55) als Ausgangsbasis für eine nachfolgende Synthese verhandeln. Die Darstellung von Bertholds Arbeitsweise nimmt daher einige Aspekte des *Serapiontischen Prinzips* vorweg, das, wie in Kapitel 6.2 ausgeführt, ebenfalls den »vorgezeichneten« Schattenbilder zu Farbe und Lebendigkeit verhilft (vgl. dazu auch Kremer 2003: 177). Im Vergleich zur *Serapiontik* ändert dieser Befund das Vorzeichen, mit der die Imagination beziehungsweise die durch Imagination geschaffene Realität zu lesen ist: Zeichnen sich die Schattenbilder, die etwa der Einsiedler Serapion im gleichnamigen Text der *Serapions-Brüder* heranzieht, durch ihren pareidologischen Inspirationswert aus, so sind Bertholds Kohlemarkierungen auf der Kirchenwand eher in den Kontext des Chiaroscuro zu lesen: Nicht nur, weil auch Caravaggio auf projektionstechnische Hilfsmittel²⁸⁵ zur Realisierung seiner Hell-Dunkel-Malerei zurück griff, sondern weil die Fixierung des Schattenbilds in der Nische durch »die angedeuteten Punkte« (DKV, DJG: 116) eine Form der ästhetischen Leerstelle schafft, die sich insbesondere durch ihre Anschlussfähigkeit und ihren Affordanzcharakter auszeichnet. Während also die *Serapiontik* von einem »natürlichen« Substrat ausgeht – einmal mehr ist an den zeitgenössischen Beitrag in *Der Zuschauer* über Leonardo da Vincis »blos mit Kalck beworfenen (berappten) Mauer« (Anonym 1821: 3) als Inspirationsquelle zu erinnern, die als »Hieroglyphen-Alphabet der Natur« (vgl. DKV, DJG: 131; Jean Paul 1804: 32) fungiert – findet sich in Bertholds Kohlepunkten und Perspektivlinien auf der weißen Kirchenwand das binäre Raster einer »berechneten« Affordanz, deren »Wirkung das Erzeugnis [...] nicht des genialen Gedankens, sondern nur der mathematischen Spekulation« (DKV, DJG: 116) ist. Mithin steht dieser Befund in einer Fluchtlinie zum Virtuellen, wie es etwa Leibniz ausbuchstabiert. Während jedoch die von Gott als »oberster Ingenieur« (vgl. Leibnitz 1847: 26) »eingepflanzten Veränderungsgesetze«, die »in jeder Monade [...] virtuell vorhanden« (ebd.: 50) sind, durchaus unter dem Vorzeichen des Genies zu lesen sind, findet sich bei Berthold, der ein Gotteshaus (!) mit

285 Vgl. dazu die Fußnote auf Seite 465.

dieser berechneten Wirkästhetik ausstattet, eine Profanisierung dieser Praktik ausbuchstabiert.

322

Aus diesem Grund ist nachfolgend zu verhandeln, ob sich Hoffmanns imaginäre Wirklichkeiten, die in Kapitel 6.4 bereits als ›Kunstwerke‹ gedeutet wurden, ebenfalls unter dem Vorzeichen der Maschine lesen lassen.

10 Imaginäre Wirklichkeiten als ›Maschine‹

Zur Einleitung dieses Kapitels lässt sich eine Passage aus Novalis' Aufzeichnungen heranführen:

Werckzeuge armiren den Menschen. Man kann wohl sagen, der Mensch versteht eine Welt hervorzubringen –, es mangelt ihm nur am gehörigen Apparat, an der verhältnißmäßigen Armatur seiner Sinneswerckzeuge. Der Anfang ist da. So liegt das Princip eines Kriegsschiffs in der Idee des Schiffbaumeisters, der durch Menschenhaufen und gehörige Werckzeuge und Materialien diesen Gedanken zu verkörpern vermag – indem er durch alles dieses sich gleichsam zu einer ungeheuren Maschine macht. So erfordert die Idee eines Augenblicks oft ungeheure Organe – ungeheure Massen von Materien, und der Mensch ist also, wo nicht *actu*, doch *potentia*, Schöpfer. (Novalis 1901a: 24–25)

Novalis konturiert mit dieser Notiz um 1800 bereits ein Phänomen, das Marshall McLuhan in eine Medientheorie überführen wird, indem »Medien als Externalisierung unseres Nervensystems verstanden werden können« (Ströhl 2014: 86) – insofern stehen Novalis' ›armierende Werkzeuge‹ in einer Kontinuität zu den Medien als »extensions of man« (McLuhan 1994: 48). In Novalis' Zitat lässt sich darüber hinausgehend nicht nur die bereits verhandelte *homme machine* erkennen, sondern ist auch in einer Fluchtlinie mit Leibniz' ›virtuell eingepflanzten‹ Veränderungsgesetzen (vgl. Leibnitz 1847: 50) zu lesen: »Der Anfang ist da.« schreibt Novalis (1901b: 125), und das Künstler:inensubjekt »zwingt«, um mit Flusser (1997: 10) zu sprechen, »die Form über-

haupt erst [...]dazu], zu erscheinen.« Aus Novalis' Notiz lässt sich herauslesen, dass er sich nicht für eine ›tatsächliche‹ Realisierung dieser Idee ausspricht, denn die »Idee eines Augenblicks« (Novalis 1901b: 125) erfordere »ungeheure Organe – ungeheure Massen von Materien« (ebd.), vielmehr findet sich in dieser Passage einmal mehr das bereits verhandelte platonische Ideal wieder, dass »theoretisch ersehene Formen (Ideen)« (Flusser 1997: 10) nicht »in die Materie [zu] setzen« (ebd.) sind. Die Realisierung dieser »Idee« (Novalis 1901a: 125) als ›Armierung‹ respektive als ›extension‹ ist daher als »*potentia*« (ebd.) zu deuten, mithin also, um nochmals Leibniz heranzuführen, als *virtuelle* ›Veränderungsgesetze‹, die der Monade ›eingepflanzt‹ werden und die »wie aufgezoogene Uhrfedern nacheinander ab[laufen]« (Leibnitz 1847: 50). Während bei Leibniz noch Gott als Schöpfer dieser ›Einpflanzungen‹ auftritt, findet sich bei Novalis das rezipierende Subjekt als Urheber:in dieses Potentials, das sich in romantischer Vorstellung durch die Interaktion der Rezipient:innen als ›erweiterte Künstler:innen‹ im Imaginären realisiert. So notiert etwa Reil in seinen *Rhapsodien*: »Er [= der Mensch] fühlt sich gleichsam selbst in jeder Vorstellung, bezieht, was vorgestellt wird, auf sich, als den Schöpfer desselben, und behauptet dadurch ein Eigenthumsrecht über die Welt ausser ihm, soweit sie vorstellbar ist.« (Reil 1803: 55)

Mithin lässt sich also, ganz im Sinne McLuhans, feststellen, dass der Inhalt eines Mediums ebenfalls ein Medium darstellt.²⁸⁶ Dieser Befund ist wiederum in die Fluchtlinie der Schriftlichkeit zu setzen, so stellt Freud in seiner *Notiz über den ›Wunderblock‹* fest, dass die »Hilfsapparate, welche wir zur Verbesserung oder Verstärkung unserer Sinnesfunktionen erfunden haben, [...] alle so gebaut [sind] wie das Sinnesorgan selbst oder Teile desselben (Brille, photographische Kamera, Hörrohr usw.).« (Freud 1925: 2) Eine Ausnahme davon bilde »unser seelische[r] Apparat« (ebd.), sodass Freud das Gleichnis des ›Wunderblocks‹ bemüht, um Imagination und insbesondere Mnemotechnik zu konzeptualisieren. Einen ähnlichen Befund stellt auch Turing in *Intelligent Machinery* fest, wenn er schreibt:

A great positive reason for believing in the possibility of making thinking machinery is the fact that it is possible to make machinery to imita-

286 »This fact, characteristic of all media, means that the ›content‹ of any medium is always another medium.« (McLuhan 1994: 8)

te any small part of a man. That the microphone does this for the ear, and the television camera for the eye, are commonplaces. (Turing 2004: 420)

Auch Turing klammert das (zentrale) Nervensystem, also auch im übertragenen Sinne den von Freud aufgerufenen ›seelischen Apparat‹ von seiner Betrachtung aus, denn man könne dessen Funktion zwar imitieren, jedoch sei mit dem Computer bereits eine Nachbildung gefunden: »The electrical circuits which are used in electronic computing machinery seem to have the essential properties of nerves.« (Ebd.). Nachdem bereits festgestellt wurde, dass für Turing der Computer eine Symbolmaschine darstellt, deren Funktion sich auch durch das stoische *Schreiben* nachbilden lässt (vgl. ebd.: 416) und die Mechanisierung/Elektrifizierung ›nur‹ zu einer Steigerung der Verarbeitungsgeschwindigkeit führt, ist festzustellen, dass das von Novalis (1901a: 24–25) aufgerufene ›Werkzeug‹, welches die (romantische) Seele ›armirt‹, die Schrift respektive die Schriftlichkeit darstellt. Gleichwohl ist dieses Werkzeug, wie sich bereits in Freuds Feststellung zeigt, von den übrigen Sinnesorganen zu differenzieren. Aus diesem Grund findet sich auch in Hoffmanns Poetik ›das Schriftliche‹ und ›das Mündliche‹ ambivalent angelegt, wie etwa mit der simulierten Oralität und mit Verweis auf Platons *Phaidros* in Kapitel 6.3 untersucht wurde. Daher geht es auch im Medium der Schrift um Wahrnehmungsprozesse, die ›Seele‹ ist, um nochmals La Mettrie aufzurufen, eine *Laterna magica* (vgl. La Mettrie 1875: 39) respektive ein ›innres Auge‹ (Schubert 1840: 125; vgl. dazu auch Jean Paul 1804: 31; Perpeet 1988: 21), welches die in den ›Wunderblock‹ eingezeichneten Seeleninschriften (vgl. Ruf 2015a: 134–135) liest. Dabei bleibt die Schrift, wie bereits Platon festgestellt hat, defizitär, denn »nützlich ist die Schrift nur dann, wenn sie kundigen zur Erinnerung dient« (Ruf 2015b: 21), was im Kontext der romantischen Poetik einmal mehr die Relevanz der Herausbildung einer ›kompetenten Leser:innenschaft‹ hervorhebt. Gleichzeitig nutzt Hoffmann die defizitäre Natur der Schriftlichkeit im Sinne seiner Poetik, die die Leser:innen als ›erweiterte Autor:innen‹ begreift: Da die schriftimmanenten Leerstellen keinen spezifischen *Eigensinn* besitzen, werden diese durch die *Eigensinnigkeit* der Leser:innen besetzt. Indem sich aus dem virtuellen Objekt, das die Schrift – entweder gedruckt auf der Buchseite oder eingeritzt in den ›Wunderblock‹ der Seele – *konturiert*, eine Pluralität an Aktualisierungen *entfalten*, bricht Hoffmann den Konnex zwischen Zeichen und Referent auf, realisiert also eine genuine Ästhetik des Virtuellen, die nicht mehr auf den Unterschied zwischen Zeichen und Referent reduziert werden kann (vgl. Esposito 1998: 270). Aus diesem Grund ist nochmals aufs Deutlichste herauszu-

stellen, dass Hoffmann keineswegs einen ›direkten‹ medialen Transport zwischen Autor:in und Leser:in respektive zwischen Erzähler:in und Hörer:in, zwischen Künstler:in und Rezipient:in avisiert, denn dieser würde aus dem in der Schrift angelegten ›Keim‹ eine immer gleiche, isomorphe Konkretisation aktualisieren. Vielmehr zielen romantische Erzählverfahren, wie bereits mehrfach verhandelt, auf eine direkte Übertragung der *Suggestivkraft*, mithin also der ›potentia‹ ab, sodass sich im Imaginären der Rezipient:innen wiederum eine »Idee eines Augenblicks« (Novalis 1901a: 25) formiert, die es »versteht[,] eine Welt hervorzubringen« (ebd.: 24). Einmal mehr ist daher mit Kant (1797: 328) zu argumentieren, dass die »Dichtkunst« sich als mediale ›extension‹ auch deswegen privilegiert, weil sie die »Einbildungskraft in Freyheit setzt« und so »mit einer Gedankenfülle verknüpft, der kein Sprachausdruck völlig adäquat ist, und sich also ästhetisch zu Ideen erhebt.«

Novalis beschreibt demnach nicht nur die Aufwertung der ›traditionellen‹ Sinnesorgane mittels Werkzeugen, sondern auch die Überführung der für die Imagination notwendigen Introspektive in einen maschinell-optischen Prozess. Dieses »innre[] Auge«, das auch Schubert (1840: 124–125) aufruft, stellt, wie sich mit erneutem Verweis auf Leonardo da Vincis Konzeption des menschlichen Auges als Camera obscura argumentieren lässt, auch eine ›Maschine‹ dar. Das daraus folgende Paradoxon, das sich im Rahmen des *Leib-Seele-Problems* (vgl. Kapitel 1.1) zwischen dem ›organischen‹ Geist und dem technischen Artefakt als ›Armierung‹ ergibt, löst Novalis unmittelbar durch die mechanische Transformation des Subjekts »zu einer ungeheuren Maschine« (Novalis 1901a: 25) auf, dessen Geist als »sinnlich wahrnehmbare Maschine« (Novalis 1901b: 495) gedeutet werden soll. Analog zu La Mettries Interpretation der Seele als *Laterna magica* (vgl. La Mettrie 1875: 39), welche, wie es Schubert (1840: 124) ausdrückt, dem »Geist« das »Lichte der Kerze« ist, ist daraus zu schließen, dass die Imagination und die durch sie erschaffene imaginäre Wirklichkeit ebenfalls als Teil eines maschinellen Apparats zu lesen sind: Wenn das Autor:innensubjekt und dessen ›Schriftprozessor‹ von dezidiert maschinellem Charakter sind, so ist auch das entstehende Werk von maschineller Natur – unabhängig davon, ob es sich um eine ›tatsächlich‹ realisierte Maschine (wie etwa Novalis' Kriegsschiff) oder um eine imaginär realisierte Maschine handelt.

Gleichwohl sind Novalis' Gedanken in den romantischen Kontext der Ambivalenz und Uneindeutigkeit einzubetten – sie zielen also nicht auf eine konsistente Theoriebildung ab (vgl. Matt 1971: 1; Uerlings 2016a: 12–13). So finden sich in seinen Aufzeichnungen auch Fragmente, die den ›Geist‹ von

der Phantasie abtrennen und der Lesart einer ›mechanisierten‹ Imagination widersprechen:

327

Ein reiner Gedanken, ein reines Bild, eine reine Empfindung sind Gedanken, Bilder und Empfindungen, die nicht durch ein korrespondierendes Objekt erweckt usw., sondern außerhalb der sogenannten mechanischen Gesetze – der Sphäre des Mechanismus entstanden sind. Die Phantasie ist eine solche außermechanische Kraft. (Novalis 1901b: 580)

Dementsprechend scheint auch in Novalis' Denken das *Leib-Seele-Problem* noch nicht final zu einer definierten Polarität hin aufgelöst zu sein, als dass auch hier die Phantasie als ›innerer Kern‹ verstanden wird, der nicht im Dispositiv der Maschine gefasst werden kann, was sich als Versuch deuten lässt, die Imagination vom Gedächtnis (dem ›Geist‹) abzutrennen:

Die theoretische Voraussetzung dieser Bestimmung der Imagination als ›Erfindungskunst‹, der Phantasie als ›außermechanischer Kraft‹ war eine doppelte. Zum einen die Trennung der Imagination vom Gedächtnis als der Fähigkeit, Daten in Bildern von Objekten zu speichern und bei Bedarf abzurufen, zu vergegenwärtigen. [...] Zum anderen war es die mit der Zuordnung der Imagination zum Bereich der Poesie und der schönen Künste verknüpfte Bindung an die Nachahmungsdoctrin, die Novalis verabschiedet hat. (Barck 1993: 107–108)

Neben der Loslösung von der Mimesis als determinierenden (Bewertungs-) Maßstab schlägt Barck demnach vor, die Mnemotechnik – und damit die Schrift – als von der Einbildungskraft getrennt zu interpretieren: Mit dieser Lesart postuliert er mithin eine Lösung für die bereits mehrfach angesessene Debatte, ob die Imagination ausschließlich als Reflexion der tatsächlichen Wirklichkeit (mimetische Deutung) oder als dezidierte Introspektive (amimetische Deutung) zu interpretieren ist. So ließen sich die mimetischen Aspekte der Einbildungskraft der Mnemotechnik zuordnen, während die amimetischen Fragmente als ›genuine‹ Imagination, mithin als ›ästhetische Idee‹ im Sinne Kants gelesen werden können (vgl. dazu einmal mehr Kant 1797: 328). Die Einbildungskraft lässt sich daher auch als ›schöpferische Nachahmung‹ deuten, wie es etwa Jean Le Rond d'Alembert in seiner *Einleitenden Abhandlung zur Enzyklopädie* von 1751 vorschlägt:

Unter Einbildungskraft (imagination) verstehen wir hier keinesfalls die Fähigkeit, sich die Objekte zu vergegenwärtigen (se représenter); denn

diese Fähigkeit ist nichts anderes als das Gedächtnis für sinnlich wahrnehmbare Objekte, welches ununterbrochen in Tätigkeit wäre, wenn es nicht durch die Erfindung von Zeichen entlastet würde. Wir nehmen Einbildungskraft in einem vornehmeren Sinne, nämlich als das Talent der schöpferischen Nachahmung. (Le Rond d'Alembert 1958: 62)²⁸⁷

Mit Blick auf die bereits in Kapitel 5 verhandelte Taxonomie der Einbildungskraft, wie sie etwa Jean Paul und Goethe vornehmen, findet sich bei Novalis, trotz der fragmentarischen Quellenlage, eine zentrale Aussage zur Einbildungskraft ausbuchstabiert, die er als wirkendes Prinzip deutet: »Die Einbildungskraft ist das wirkende Princip, sie heißt Fantasie, indem sie auf das Gedächtniß wirckt, und Denkkraft indem sie auf den Verstand wirckt.« (Novalis 1901b: 528–529) Daher ist festzuhalten, dass für »die Frühromantik und in erster Linie für Novalis [...] die Maschine ein durchaus ›poetischer‹ Gegenstand und die Mechanisierung der Welt als ästhetischer Vorgang« (Boie 1981: 285) denkbar scheint. Für Novalis kann das »Geräusch eines Eisenhammers – also Industrielärm« (Kleßmann 1995: 104) romantisch sein, während er an anderer Stelle die Spätaufklärung in ihrer rein rationalistischen Dogmatik mit den Worten kritisiert, der Religionshass mache »die unendliche schöpferische Musik des Weltalls zum einförmigen Klappern einer ungeheuren Mühle, die vom Strom des Zufalls getrieben und auf ihm schwimmend, eine Mühle an sich, ohne Baumeister und Müller, und eigentlich ein ächtes Perpetuum mobile, eine sich selbst mahlende Mühle sei.« (Novalis 1837a: 409)

So lässt sich aus der schlaglichtartigen Beschäftigung mit Novalis' Aufzeichnungen eine interpretative Stoßrichtung der Maschine ableiten, die programmatisch für die Ausführungen in diesem Kapitel zu lesen ist. Auf den Punkt bringt es eine Passage aus dem *Allgemeinen Brouillon*, die mit ›Kosmologie‹ betitelt ist: »Eine sinnlich wahrnehmbare, zur Maschine gewordene Einbildungskraft ist die Welt. Die Einbild[ungs] Kr[aft] ist am leichtesten

287 Auch Barck (1993: 108) rekurriert auf diese Passage, die jedoch unterschlägt, dass die Nachahmung nur dann möglich ist, wenn die mimetischen Fragmente aus dem Gedächtnis in die Domäne der Imagination diffundieren. Auch in Hoffmanns *Ceuvre* findet sich ein in Prosatext eingebetteter Kommentar zum Zusammenhang von Gedächtnis und Imagination: So spricht der Hund Berganza im *Fantasiestück Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*: »Das eigentliche Gedächtnis höher genommen besteht, glaube ich, auch nur in einer sehr lebendigen regsamen Fantasie, die jedes Bild der Vergangenheit mit allen individuellen Farben und allen zufälligen Eigenheiten im Moment der Anregung hervorzuzaubern vermag.« (DKV, SHB: 115)

und ersten zur Welt gekommen, oder geworden – die Vernunft vielleicht zuletzt [sic!].« (Novalis 1993: 12)²⁸⁸

Das Verhältnis zwischen ›prosaischer‹ Welt und Maschine diskutiert auch Jean Paul in seiner *Vorschule der Ästhetik*, indem er die Konvergenzen ausarbeitet, die sich zwischen imaginärer und tatsächlicher Wirklichkeit ergeben: »Denn wie das organische Reich das mechanische aufgreift, umgestaltet und beherrscht und knüpft, so übt die poetische Welt dieselbe Kraft an der wirklichen und das Geisterreich am Körperreich.« (Jean Paul 1804: 22) Analog zu Novalis, der den ›Mechanismus‹ der prosaischen Welt nicht ontologisch, sondern geradezu konstruktivistisch deutet, interpretiert Jean Paul die Welt zwar deutlich prononcierter als deterministische Maschine, verschränkt jedoch gleichzeitig die imaginäre und tatsächliche Wirklichkeit miteinander. So schreibt er (unter Rückgriff auf Carl von Linnés Feststellung, dass sich Blütenöffnungen von Pflanzen als rudimentäre Uhr eignen) von der »Säkular-Uhr« (ebd.: 21), die mit »Eisen-Räder und Eisen-Axe« (ebd.) als Metapher für die tatsächliche Wirklichkeit diene, während die Zeit in der imaginären Realität von »der himmlischen Blumen-Uhr« (ebd.) gemessen werde. Das »mechanische Räderwerk der Weltmaschine« (ebd. 106) beschreibt daher nicht nur einen deterministischen Aspekt der Wirklichkeit, sondern ist vielmehr als Referenz auf die Konstruierbarkeit der Wirklichkeit zu lesen, die sich durch »das Ineinander greifen und -wirken der Natur (d.h. äußerer Gegenwart) und Kunst« (Matt 1971: 20) konstituiert. Peter von Matt sieht hier – analog zu seiner pointierten amimetischen Lesart der Imagination (vgl. Kapitel 6) – eine zentrale Differenz zwischen den Ideen Jean Pauls und der Erzählkunst Hoffmanns, die sich durch eine grundsätzliche Heterogenität zwischen Außen- und Innenwelt auszeichne (vgl. ebd.: 21). Gleichwohl lassen sich, wie die nachfolgenden

288 Vgl. dazu auch die Ausführungen von Uerlings (2004: 25–26), der sich mit der von Jean Le Rond d'Alembert postulierten Unterordnung der Einbildungskraft unter den Verstand beschäftigt. Uerlings sieht einen fundamentalen Aspekt in Novalis' Texten in der Emanzipation der Imagination von der Ratio. Nachdem jedoch ein Großteil der Aufzeichnungen nur in fragmentarischen und unvollständigen Notizen überliefert ist, die posthum veröffentlicht wurden, finden sich für Uerlings These auch Gegenbeispiele: Ein Fragment aus Novalis' Aufzeichnungen lautet etwa: »Vernunft und Fantasie ist Religion; Vernunft und Verstand ist Wissenschaft.« (Novalis 1901a: 273); ein anderes: »Der Verstand ist der Inbegriff der Talente.« (Ebd.: 303). Nachdem der von Novalis intendierte Kontext dieses Fragments nur bedingt synthetisiert werden kann, bleiben naturgemäß viele Ambivalenzen in der Novalis-Deutung zurück, die sich, zumindest im Rahmen der vorliegenden Arbeit, kaum auflösen lassen.

Kapitel zeigen, auch Hoffmanns imaginäre Wirklichkeiten als maschinelle Konstruktionen lesen, die auf den ›Mechanismus‹ der Imagination einwirken, – denn nur, wie auch Peter von Matt feststellt, »im Kleide des schlechthin Starren und Mechanischen vermögen wir das schlechthin Freie und Lebendige zu fassen.« (Ebd.: 22)

10.1 Zum Verhältnis von imaginärer Realität und Maschine

Es ist gerade kein edles Bild, aber mir kommt die Fantasie hier vor, wie ein Mühlrad, welches der stärker schwellende Strom schneller treibt

Kreisler im KREISLERIANUM Nro. 5 (DKV, K1)

Aus Hoffmanns Biografie geht hervor, dass er in seiner Bamberger Zeit am hiesigen Theater als ›Szenograf‹, oder, um Kreislers Worte aus den *Kreisleriana* aufzugreifen: im ›Dekorations- und Maschinenwesen‹ (vgl. DKV, K1: 72) arbeitete (vgl. etwa Wittkop-Ménardeau 2004: 59–60). Ohne die nachfolgenden Ausführungen zu sehr in eine biografisch geprägte Interpretation abdriften zu lassen, ist an dieser Stelle nochmals anzumerken, dass sich bereits in den Begrifflichkeiten von imaginären Wirklichkeiten – wie etwa den Illusionstechniken des Theaters – und dem dazu notwendigen Instrumentarium eine tiefe Verwandtschaft mit der Maschine verorten lässt.

Einmal mehr bietet sich in diesem Kontext der Blick auf das *Kreislerianum* Nro. 6 an, um die Interferenzen zwischen Maschine und imaginärer Realität in Hoffmanns Prosa nachzuvollziehen. Der Text gibt aus der Perspektive Kreislers sarkastische – und damit vor der Folie der Ironie zu lesende – Ratschläge, wie der »vollkommene Maschinist« (DKV, K1: 72) eines Theaters seine ihm zur Verfügung stehenden Möglichkeiten einsetzen kann, um die Illusion für die Besucher:innen bestmöglich zu zerstören.²⁸⁹ Nachdem romantische Tex-

²⁸⁹ Die Prämisse dabei ist, dass »die Dichter und Musiker sich in einem höchst gefährlichen Bunde gegen das Publikum befinden«, weil sie es darauf abgesehen hätten, die Zuschauer:in aus ihrer gemütlichen wirklichen Welt herauszureißen, was die Maschinist:in nach seinen besten Kräften zu verhindern habe. (vgl. DKV, K1: 74–75)

te, wie Kremer (2003: 104) herausgearbeitet hat, stets als »Spiele der Phantasie mit sich selbst und der Sprache« auf »überschaubaren Spielplänen« in einer »kulissenhafte[n] Kunstwelt« gelesen werden können, ist die Verwandtschaft zwischen dem gedruckten Text als Bühne und Hoffmanns »Theorie der Theaterpraxis« (Schier 2008: 125), die er im *Kreislerianum* Nro. 6 ausbuchstabiert, offensichtlich. So sind Kreislers Ausführungen nicht nur als eine ironische Stellungnahme zur zeitgenössischen Inszenierungstechnik des Theaters auszulegen, sondern ebenso als eine Bearbeitung einer Lektürepraxis zur Herausbildung einer »kompetenten Leser:in« zu deuten. Unter Einbeziehung der doppelten Ironie des Texts lassen sich aus dem *Kreislerianum* folgende Aspekte extrahieren:

Festzuhalten ist, dass für Kreiser ›die Maschine‹ gleichbedeutend mit der Bühnenmaschinerie eines Theaters auszulegen ist, eine Interpretation, die sich in eine Kontinuität mit der von Flusser (1997: 9) skizzierten historischen Semantik der Maschine als ›Täuschungsmittel‹ setzen lässt. Gleichwohl sind die ›Trugbilder‹ (vgl. DKV, K1: 75), die Hoffmann mit dem Monolog Kreislers aufruft, in eine Fluchtlinie mit den *Simulacra* Baudrillards zu setzen, was auf eine Konstitution des Virtuellen hindeutet, die Ryan (2015: 19) unter einem negativen Vorzeichen als »Fake« einordnet. Daher findet sich in Hoffmanns Poetik nicht nur die Stoßrichtung des Virtuellen als Potentialität wieder, sondern auch das Motiv der ›Täuschung‹, dass das Reale durch »Zeichen des Realen« (Baudrillard 1978: 9) substituiert und so auch eine Ästhetik der Simulation realisiert. Nachdem Kreislers Thesen nur einen pointierten Teilaspekt von Hoffmanns »Theorie der Theaterpraxis« (Schier 2008: 125) artikulieren, ist der Aspekt der »Illusion« (DKV, K1: 73) beziehungsweise der »Täuschung« (ebd.) mit »Trugbildern« (ebd.: 75) als Charakteristik der Maschine zwar zu verhandeln, gleichwohl bildet sie nur ein Fragment von Hoffmanns Poetik ab. In dieser Simulationsästhetik in der ›Manier Kreislers‹ wird der Rezeptionsästhetische Aspekt der imaginären Wirklichkeit auf rein produktionstechnische Mittel heruntergebrochen: Kreiser postuliert, »Dekorationen und Maschinen müßten unmerklich in die Dichtung eingreifen« (ebd.: 73), um so einen ›Total-Effekt‹ aufzubauen. Die ästhetisch-transzendente Domäne, die Reise der Rezipient:innen in ein höheres Himmelreich (vgl. ebd.), findet bei Kreiser – vergleichbar mit Berthold aus *Die Jesuiterkirche in G.* – ausschließlich durch eine spezifische Produktionsästhetik statt, mithin durch einen ›maschinellen‹ und *berechneten* (vgl. dazu auch DKV, DJG: 118–119) Prozess, der nicht nur die imaginative Kompetenz der Rezipient:innen als »erweiterte Autor:innen« (vgl. Novalis 1901a: 34) ausklammert, sondern die Rezipient:innen

zu Zuschauer:innen degradiert, die, um nochmals Novalis aufzurufen, weder »actu« noch »potentia, Schöpfer« (ebd.: 25) sind. Es verwundert daher nicht, dass Kreisler auf eine ›transparent immediacy‹ anspielt, um »den Zuschauer in der ihm wohltuenden Täuschung zu erhalten« (DKV, K1: 73). Nachdem jedoch der implizite Zweck eines Kunstwerks im romantischen Verständnis in der (selbst-)reflexiven Auseinandersetzung von Rezipient:in und (maschinellem) Medium (vgl. Hegel 2004: 10–12) zu verorten ist, greift Kreislers ›Total-Effekt‹ zu kurz, wenn er nur auf das »Berauben jedes Mediums« (DKV, K1: 73) abzielt. Es ist also gerade nicht eine Illusion aufzubauen, die den »Zuschauer wie auf unsichtbaren Fittigen, ganz aus dem Theater heraus in das fantastische Land der Poesie« (ebd.) trägt – vielmehr *entfaltet* sich, wie bereits ausgeführt, Hoffmanns Poetik durch die hypermediale Inszenierung des Mediums respektive der ›Maschine‹, denn nur durch diese Ästhetik entsteht eine multiple Brechung, welche die Medialität des Kunstwerks schlussendlich durch dessen hypermediale Potenzierung transzendiert (vgl. Bolter/Grusin 2002: 5; Novalis 1901b: 526–527).

Einmal mehr ist zu betonen, dass die Figur Kreisler nicht mit der Autorenpersönlichkeit Hoffmanns überein stimmt: Kreislers Postulate bilden demnach pointierte und mithin ›invers‹ zu lesende Fragmente von Hoffmanns Poetik ab, deren metafiktionale Funktion sich durch ihre antithetisch zu deutende Zuspitzung konstituiert. Dass sich Hoffmanns Texte durchaus als besondere ›Maschine‹ lesen lassen, die sich jedoch im Gegensatz zu Kreislers Bühnenmaschine durch die (›spielerische‹) Verschränkung von Potentialität und Täuschungsmoment auszeichnet, wird in nachfolgendem Kapitel deutlich. Im Nachfolgenden wird daher mit einer Passage aus den *Serapions-Brüdern* verhandelt, wie Hoffmann einen Text als Maschine konzipiert, deren Unbestimmtheitsstellen als konstitutive Funktionsweise des zugrundeliegenden poetischen Prinzips zu lesen sind, während die Erzählung gleichzeitig seine maschinelle Konstitution thematisiert und exponiert.

10.2 Die Automate – Zum Text als Maschine

Die Figur ist nichts weiter als die Form der Mitteilung, aber es ist nicht zu leugnen, daß diese Form geschickt gewählt ist.

Ludwig in DIE AUTOMATE (DKV, DA)

Die Textgestalt der Erzählung *Die Automate* wird zumeist auf ihren fragmentarischen Charakter reduziert – selbst im ausführlichen Kommentarteil der DKV-Ausgabe der *Serapions-Brüdern* nimmt die Auseinandersetzung mit diesem Werk Hoffmanns nur einen verhältnismäßig kleinen Teil ein, der sich in seinen Grundzügen darin erschöpft, auf die bruchstückhafte und unauflösbare Gestalt hinzuweisen (vgl. Segebrecht 2008: 1392–1393). Nachdem der Text innerhalb der sehr kurzen Zeitspanne von zehn Tagen entstand (vgl. Keil 2012: 332), verleitet schon allein der produktionsästhetische Rahmen zu der Schlussfolgerung, *Die Automate* seien eine Art ›Schnellschuss‹ Hoffmanns gewesen, der gewissermaßen als Vorstudie für seine »Meistererzählungen« (Liebrand 2015b: 109) zu werten sei. Als besonders problematisch wird gemeinhin erachtet, dass der Text auf »eine Schließungskonfiguration [verzichtet], [er] enthält dem Leser also jenes ›Ende‹ vor, von dem ausgehend Texte in der Regel interpretativ geöffnet werden.« (Ebd.).

Im Nachfolgenden soll eine Perspektive eröffnet werden, die das ›Ende‹ im Sinne eines hermeneutischen Entschlüsselungshinweises zwar nicht im Text selbst nachweist, jedoch durch Hoffmanns Einbettung in die Rahmehandlung der *Serapions-Brüder* eine mögliche Deutung für die Erzählung herausarbeitet. So kritisieren die *Serapionsbrüder* das Fehlen einer stringenten Auflösung unmittelbar nachdem der Erzähler Theodor seine Geschichte zu Ende gebracht hat; und dieser verteidigt sich, indem er zunächst auf seinen anfänglichen Hinweis verweist, dass sein Vortrag »nur ein Fragment sei« (DKV, DA: 427). Auf diese erste Erwiderung Theodors, die eine schlüssige Erklärung für die unabgeschlossene Textgestalt darstellt, rekurren viele Arbeiten, die sich mit Hoffmanns Erzählung beschäftigen (vgl. etwa Keil 2012: 332–333). Dabei findet sich in der Antwort Theodors ein zweiter Hinweis, der die fragmentarische Gestalt des Textes neu konzeptualisiert und der weitgehend von der Hoffmann-Forschung ignoriert wurde. Theodor spricht: »Überdem dünkt mich, daß die merkwürdige Historie vom redenden Türken gerade von Haus aus fragmentarisch angelegt ist. Ich meine, die Fantasie des

Lesers oder Hörers soll nur ein paar etwas heftige Rucke erhalten und dann selbst beliebig fortschwingen.« (DKV, DA: 427–428) Diese kurze Passage eröffnet den hier projizierten Deutungsstrang, der den Text – einem *Mise en abyme* gleich – selbst als Maschine interpretiert. Bezeichnenderweise findet sich diese interpretatorische Stoßrichtung bereits in einer zeitgenössischen Rezension grob konturiert, wenn etwa Friedrich Gottlob Wetzel in den *Heidelberger Jahrbücher der Litteratur* schreibt:

Wir möchten diese Geschichte mit wenigen Worten, wenn nicht ein Kunstwerk, ein höchst interessantes Kunststück, so zu sagen selbst ein mysteriöses Automat nennen, in dessen Innerm [sic!] zwar nicht, wie in dem Türken, auf das Drehen des Künstlers mit dem Schlüssel, Räder knarren, aber durch das hin dunkle, räthselhafte Musik, Reden tönen, und wobey nur das Interessanteste, wie bey dem Türken-Automate, die Auflösung oder Aufklärung fehlt. (Wetzel 1819: 1208)

Um diese Lesart und die daraus folgenden Konsequenzen nachvollziehen zu können, ist zunächst das Dispositiv der Maschine und des Automaten im Text grundsätzlich zu verhandeln. Den Rahmen der Geschichte bildet dabei ein ›sprechender Türke‹ – ein Automat, welches das Stadtgespräch bestimmt, weil es nicht nur in seiner Physiognomie sehr wohlgestaltet war, sondern insbesondere auch, weil die Besucher:innen dem Automat Fragen ins Ohr flüstern können und dieses die gestellten Fragen mit Orakelsprüchen beantwortet, die »mit tiefen Blick in die Individualität des Fragenden bald trocken, bald ziemlich grob spaßhaft, und dann wieder voll Geist und Scharfsinn und wunderbarer Weise bis zum Schmerzhaften treffend waren.« (DKV, DA: 398) Die beiden Protagonisten der Erzählung, die Freunde Ludwig und Ferdinand, besuchen zunächst diese Attraktion nicht, weil Ludwig derartige menschenähnlichen Figuren unheimlich sind (vgl. ebd.: 399). Nachdem jedoch Ferdinand betont, dass ihm die technische Ausführung des Mechanismus zwar imponiere, er jedoch weitaus größeres Interesse an den Antworten habe, die das Automat von sich gebe (vgl. ebd.: 400–401), entschließen sich die beiden nebst einigen ihrer Freunde, dem ›sprechenden Türken‹ einen Besuch abzustatten. Sie sind jedoch zunächst von den Aussagen des Automaten nicht sonderlich angetan, da »alle Antworten, die zum Teil durch recht witzige, geistreiche Fragen veranlaßt wurden, [...] nichtsbedeutend und schal« (ebd.: 402) blieben. Ferdinand kommt daher zu folgendem selbstreflexiven Schluss: »Nicht wahr, meine Herren, Sie sind alle mit dem weisen Türken nicht sonderlich zufrieden, aber vielleicht lag es an uns selbst, an unsern Fragen, die dem Manne nicht gefie-

len« (ebd.) und stellt dem ›Türken‹ eine letzte Frage, die »die Ehre des Automats mit einem Male retten kann« (ebd.) und deren Antwort Ferdinand sichtlich verstört. Wie er später Ludwig im Vertrauen mitteilt, trägt er ein selbst angefertigtes Bildnis in einem Anhänger auf der Brust, das eine Frau zeigt, die er vor mehreren Jahren in einem Gasthof in einem Zustand zwischen Wachheit und Traum gesehen hatte. Nachdem niemand wissen konnte, dass Ludwig diesen Anhänger auf der Brust trug, der ›sprechende Türke‹ jedoch dieses Bild in seiner Antwort adressiert (vgl. ebd.: 408), ist Ludwig zutiefst beunruhigt und die beiden Freunde beschließen, ›Professor X.‹, den Erschaffer des Automaten, privat in seiner »Automatenwerkstatt« (Boie 1981: 284) zu besuchen, um seine Sammlung an Spieluhren und Automaten zu besichtigen und um das Geheimnis hinter den treffenden Orakelsprüchen zu ergründen. Der Besuch stellt sich jedoch als nicht besonders gewinnbringend dar, da der Professor sie nicht in seine illusionären Tricks einweiht. Trotzdem findet sich in diesem Besuch eine Schlüsselpassage des Textes: Der Professor demonstriert den beiden Besuchern seine Automate, indem er ein Orchesterwerk darbietet,²⁹⁰ zu dem verschiedene Maschinen die instrumentale Begleitung liefern – so finden sich unter den Maschinen automatisierte Spieluhren, Flötenbläser, ein Orchestrion und eine paukender Knabe (vgl. DKV, DA: 417). Die beiden Besucher sind jedoch, wie sie später diskutieren, nicht von der Darbietung beeindruckt, sondern kritisieren den zu exakten Takt²⁹¹ und die ›Geistlosigkeit‹ der Apparate:

Durch Ventile, Springfedern, Hebel, Walzen und was noch alles zu dem mechanischen Apparat gehören mag, musikalisch wirken zu wollen, ist der unsinnige Versuch, die Mittel allein das vollbringen zu lassen, was nur

290 Vgl. dazu die Biografie des Schaustellers Johann Nepomuk Mälzel, dessen um 1805 gebautes ›Panharmonium‹ über 250 Musikinstrumente imitieren konnte (vgl. Zemanek/Goldscheider 1971: 120). Jener Mälzel war auch im Besitz eines ›Schachtürken‹, auf den sich Hoffmann vermutlich mit dem ›redenden Türken‹ in seiner Erzählung bezieht (vgl. Meteling 2012a: 486).

291 Hoffmann verarbeitet hier ein Motiv, das er später in *Der Sandmann* anhand des Automats Olimpia aufgreift: Die maschinelle Quantifizierung schafft hier eine unnatürliche Genauigkeit, die den Subjekten missfällt (vgl. DKV, DSM: 41–42).

die innere Kraft des Gemüts belebt und von derselben in ihrer geringsten Bewegung geregelt ausführen können. (Ebd.: 419)

Die Konstrukteure der Maschinen sollten ihren Ausführungen nach eher ihr Genius in die Verbesserung der ›echten‹ (Musik-)Instrumente legen: »Es ist Schade, daß recht geschickte Mechaniker ihre Kunst dieser widrigen Spielerei, und nicht vielmehr der Vervollkommnung der musikalischen Instrumente zuwenden.« (Ebd.: 420)

Als strenger Gegensatz zur Automatenwerkstatt ist das ›Gartenlaboratorium‹ des Professors angelegt. Dieses Laboratorium, das sich außerhalb der Stadt befindet, wird von den beiden Freunden eher zufällig entdeckt, nachdem sie, vertieft in ihre Diskussion zur Vorbildfunktion der Natur auf die Konstruktion von Musikinstrumenten, durch das Umland der Stadt streifen (vgl. ebd.: 423–424).

Hoffmann zeichnet hier eine semantische Trennung zwischen zwei Typen einer Maschine, die sich auch in der räumlichen Konfiguration spiegelt: So wird dem in einem »Kunstkabinett« (ebd.: 412)²⁹² konstruierten ›Automat‹ das im »Garten« (ebd.: 424) geschaffene ›Instrument‹ gegenübergestellt. Beide Maschinentypen sind im Text anzutreffen: Das musikalische Automat etwa im Kabinett des Professors X, deren Präsentation von Ludwig und Ferdinand in toto, trotz ihrer mechanischen Imposanz, nicht nur als ›ausdruckslos‹ abgelehnt wird (vgl. ebd.: 418–419), sondern insbesondere in seiner finiten (Ab-) Geschlossenheit kritisiert wird – so ist die »vollkommenste Maschine der Art eben die verächtlichste« (ebd.: 420). Dem gegenüber bringt Hoffmann das ›Instrument‹ in Stellung, das sich nicht nur als ›armierendes Werkzeug‹ für ein Künstler:innensubjekt auszeichnet (vgl. Novalis 1901a: 24–25), sondern

292 Der Begriff, mit dem Boie die Arbeitsstätten des Professors bezeichnet – »Werkstatt« (Boie 1981: 284) – ist mithin unglücklich gewählt. Im Text wird der Saal, in dem die Automate ausgestellt sind, als ›prächtig verziert‹ beschrieben (DKV, DA: 417) und nimmt eher museale Anleihen. Hoffmann verwendet den Begriff des »Kabinetts«, der sich nicht nur aufgrund seiner Konnotation zum Panoptikum prädestiniert, sondern, so Meteling (2012a: 485–486), ein weiteres *Mise en abyme* des Textes darstelle. Diese Präzisierung ordnet nicht nur die räumliche Situation mit all ihren mitschwingenden Bedeutungen treffender ein, sondern verdeutlicht auch ein Stück weit die hier präsentierte These, der Text sei selbst als Maschine des Typs ›Instrument‹ zu lesen. Einmal mehr ist in diesem Zusammenhang auch auf die heterotopischen Charakteristika des Kabinetts zu verweisen (vgl. Kapitel 12.3), die hier das in der Maschine angelegte Täuschungsmoment unterstreichen.

gleichzeitig in seinem *Eigensinn* durch die ausgeführte Vorbildfunktion der Natur das Ideal einer manieristischen Mimesis referenziert (vgl. DKV, DA: 420).

Würde die Erzählung hier eine »Schließungskonfiguration« (Liebrand 2015b: 109) und eine vollständige Auflösung beinhalten, dann wäre der Text das Äquivalent zum Orchestron aus dem Kabinett des Professors, das ein Musikstück vollständig und kohärent in absoluter mechanisch-quantifizierter Perfektion wiedergibt, indem es, analog zur der Figur Bertholds in *Die Jesuiterkirche in G.*, ein vorgefertigtes ›Programm‹, mithin einen Algorithmus, abspult und so zu einer Realisation der »programmatische[n], fehlerlose[n] Signalmaschinerie« (Baudrillard 1978: 9) eines *Simulacrums* wird. Um mit Umberto Eco (2002: 146) zu sprechen: die ›zweideutige Botschaft‹, die sich durch das Rätsel des ›Türken‹ ergibt, würde nicht in einer ›produktiven Ambiguität‹ enden, die zu einer Interpretationsanstrengung der Rezipient:innen führt, sondern wäre am anderen Ende des Kontinuums verortet: Sie wäre kein eratisches ›Geräusch‹, kein Rauschen, das durch eine völlig zweideutige Botschaft erzeugt wird, sondern ein durchweg eindeutiges Signal, das sich letztendlich als banal herausstellt.²⁹³

Nachdem aber in *Die Automate* gerade diese ›mechanische‹ Kunst kritisiert wird, dient die fragmentarische Textgestalt als ›Werkzeug‹, als ›armierendes‹ *Instrument* für die Leser:innen, das sie selbst als ›erweiterte Autor:innen‹ *bespielen* müssen.²⁹⁴ Aus diesem Grund entgegnet auch Erzähler Theodor in der Rahmenhandlung der Kritik Ottmars, dass die Erzählung »die Fantasie des Lesers oder Hörers [...] nur ein paar heftige Rucke erhalten« (DKV, DA: 428) und nach dem initialen Impuls – analog einer Saite – selbstständig weiterschwingen solle: »Dagegen dringt manches Fragment einer geistreichen Erzählung

293 Diese Banalität, die durch die absolute Disambiguierung der Kommunikationsbotschaften charakterisiert werden kann, ist nicht nur ein zentrales Charakteristikum einer Maschine, sondern insbesondere einer *digitalen* Maschine.

294 Vgl. dazu einmal mehr Hoffmanns »Spielraum« (BRIEFE I: 176), den er sich etwa mit der ›Manier Callot's‹ freischaltet, und die Deutung des Spiels als freudianisches ›Ich‹, wie sie etwa bei Schiller (1875: 234–235) angelegt ist (vgl. Neuhaus 2009: 372). Die Leser:innen respektive die ›creators‹ sollen also durch die Konzeptualisierung des Spiels als ›Ich‹ dem romantischen Ideal der Besonnenheit entsprechen.

tief in meine Seele und verschafft mir, da nun die Fantasie die eignen Schwingen regt, einen lange dauernden Genuß.« (Ebd.)²⁹⁵

Zum Zusammenhang zwischen Maschine/Instrument und der Imagination schreibt etwa Novalis: »Man sucht mit der Poesie, die gleichsam nur das mechanische Instrument dazu ist, innre Stimmungen und Gemähle oder Anschauungen hervorzubringen« (Novalis 1901a: 280–281). Novalis illustriert in diesem kurzen Fragment nicht nur die mediale Abhängigkeit des Imaginären, sondern auch den Prozess der Symbolisierung, das die Repräsentation des Imaginären erst ermöglicht (vgl. Caduff 2003: 153). Nachdem La Mettrie bereits den Menschen als *homme machine* gedeutet hat, dessen Kognition ausschließlich durch Zeichen funktioniert (vgl. La Mettrie 1875: 36), ist mit dem »Instrument« eine Figuration der Maschine gefunden, die einerseits den Maschinencharakter des Textmediums unterstreicht, ohne jedoch die stets mit-schwingende Konnotation der Täuschungsabsicht aufzuweisen.

Im Rahmen dieser Arbeit ist mit dieser Deutung eine weitere Brücke zwischen der maschinellen und der atmosphärischen Domäne des Virtuellen geschlagen. So umfasst der Text als Instrument jene Potentialität der »Noch-nicht-Wirklichkeiten« (Flusser 2015: 277), die das Virtuelle in seiner »scholastischen Lesart« (vgl. dazu Ryan 2015: 19) auszeichnet. Mithin ist der Maschine ebenfalls diese Potentialität *einbeschrieben*, die durch die maschinelle respektive zeichenhafte Kognition (vgl. La Mettrie 1875: 36) der »erweiterten Leser:innen« zu »fiktionalen Räumen« (Esposito 1998: 272) konkretisiert wird. Damit reiht sich die Interpretation des Textes als Instrument in die bereits aufgezeigte Poetik Hoffmanns ein, der seine Texte auch als Parti-

295 Zur Illustration dieser Methode lässt sich auch eine zeitgenössische aus dem Jahr 1817 stammende Rezension heranziehen, in der diese Arbeitsweise Hoffmanns ausdrücklich kritisiert wird. Auch wenn sich die anonym publizierte Rezension in der *Allgemeine Literatur-Zeitung* auf das *Nachtstück Die Jesuiterkirche* in G. bezieht, scheint sie aufgrund ihrer Wortwahl für die hier präsentierte These brauchbar. Der Rezensent schreibt: »Aber der Vfs. liebt es, wenn er das Interesse seiner Leser auf einen hohen Punkt gespannt hat, sie gleichsam neckend wieder fahren zu lasse, indem er ihnen mit einigen dürftigen Worten verkündet, er habe von seiner Person nur wenig wieder gehört. Hinter einer solchen Manier lassen sich manche Verlegenheiten und Nachlässigkeiten verbergen, und mancher Leser, dessen Phantasie noch einige Zeit fortschwingt, glaubt am Ende, der Verfasser habe ihm schweigend genug gesagt; indessen glaubt der Recensent, der ein beredtes Stillschweigen wohl zu schätzen weiss, hier doch bekennen zu müssen, dass eine Erzählung, die sich am Eingange umständlich ausbreitet und bey ihrer Lösung die Phantasie der Leser stillschweigend in Anspruch nimmt, sich verhält wie ein breiter Rumpf auf kleinen dünnen Beinen.« (Anonym 1817, Spalte: 598)

tur anlegt (vgl. dazu auch Ryan 2015: 33), die von den Rezipient:innen bei jedem Lektürevorgang zu einer Aufführung gebracht wird. Der hier aufgezeigte ›Twist‹ ist daher nicht, die Potentialität des Textes ein weiteres Mal hervorzuheben, sondern vielmehr den Text selbst als Maschine bzw. als Instrument zu lesen, die durch die Unabgeschlossenheit eigene Potentialität entfaltet. Analog zum Computer wird die Verbindung des Rezipient:innensubjekts als *homme machine* und der Text als Instrument zu einem *System* des Virtuellen, das sich als »Maschine zur freien Manipulation von Symbolen« (Kiefer 1991: 180) definieren lässt. Gewissermaßen ist der Computer als Remediation dieses Aggregats zu lesen, denn auch die digitale Maschine verarbeitet ›symboltechnische Operationen‹:

Als Werkzeug betrachtet, führen wir mit dem Computer symboltechnische Operationen aus, die wir – im Prinzip – auch ohne Maschine vollbringen können, jedoch mit Computer einfacher und wirksamer zu realisieren vermögen. Damit bleibt der Computereinsatz in den Grenzen eines schon durch Vorläufertechniken sondierten Territoriums (Krämer 1998b: 32)

Mit dieser Feststellung ist eine These Descartes' entkräftet, der sich um 1637 Gedanken zum Unterschied zwischen einem ›perfekten Automaten‹ und einem ›wirklichen Menschen‹ macht: Bezeichnenderweise sieht Descartes ein zentrales Indiz im Zeichengebrauch der Maschine:

Das erste wäre, dass diese Maschinen nie sich der Worte oder Zeichen bedienen können, durch deren Verbindung wir unsere Gedanken einem Anderen ausdrücken. Man kann zwar sich eine Maschine in der Art denken, dass sie Worte äusserte [...]; aber niemals wird sie diese Worte so stellen können, dass sie auf das in ihrer Gegenwart Gesagte verständlich antwortet, wie es doch selbst die stumpfsinnigsten Menschen vermögen. (Descartes 1870: 66)

Während Hoffmann diesen ›Turing-Test‹ bereits im *Sandmann* mit den Lauten des Automats Olimpia bearbeitet, geht der Computer in seiner medialen Funktion ein Stück weiter, mithin ein Phänomen, das Hoffmann bereits durch die Differenzierung von Maschine und Instrument fassen konnte:

Den Computer [...] zu analysieren, heißt ihn als ein Medium und nicht bloß als ein Werkzeug zu interpretieren. Der Computer ist nicht nur eine Maschine, um effizienter auszuführen, was wir sowieso schon tun; son-

dern ist ein Apparat, um Möglichkeiten zu eröffnen, über die wir ohne die Apparatur nicht etwa abgeschwächt, sondern überhaupt nicht verfügen. (Krämer 1998b: 32)

Mit Novalis ist also einmal mehr zu argumentieren, dass ein Werkzeug das Subjekt armiert (vgl. Novalis 1837b: 125), während das Instrument als Konzeptualisierung der Poesie (vgl. Novalis 1901a: 280) Möglichkeiten eröffnet, die sich ohne das Instrument nicht ergeben hätten. Den Zusammenhang zwischen der Maschine als Automat, das selbstständig Algorithmen ausführt und dem System aus Subjekt, Instrument und Partitur erkennt auch Krämer (1998b: 35):

Wir können technische Instrumente auf zwei Arten gebrauchen. Die eine zeigt sich im gewöhnlichen Werkzeuggebrauch, durch den wir unsere Arbeit erleichtern und effektivieren. Die andere ist exemplarisch verkörpert in unserem Umgang mit Musikinstrumenten die wir nicht als Werkzeuge einsetzen, sondern die wir (be)spielen [...]. Mit solchen Instrumenten erzeugen wir artifizielle Welten in denen wir etwas erfahren können, zu dem wir ohne technische Instrumente keinen Zugang haben und das auch keine Entsprechung findet in unserer »natürlichen« Welt. Nicht Arbeit einzusparen, sondern symbolische Welten zu erzeugen, ist das Ziel solchen Instrumenteneinsatzes.

Der Kunstwerkscharakter dieser, durch Maschinen geschaffenen, »symbolischen Welten« wird im nachfolgenden Kapitel näher untersucht.

10.3 Zur Maschine als Kunstwerk

[S]o giebt es doch keine schöne Kunst, in welcher nicht etwas Mechanisches welches nach Regeln gefaßt und befolgt werden kann und also etwas Schulgerechtes die wesentliche Bedingung der Kunst ausmachte. Denn etwas muß dabey als Zweck gedacht werden, sonst kann man ihr Product gar keiner Kunst zuschreiben; es wäre ein bloßes Product des Zufalls.

Immanuel Kant: CRITIK DER URTHEILSKRAFT (1797)

Neben der im vorhergehenden Kapitel eröffneten »Makro-Perspektive«, die den Text der *Automate* in seiner poetischen Konzeption als Maschine respek-

tive als *Instrument* begreift, lässt sich auch *innerhalb* des narrativen Rahmens eine Parallele ziehen, die den Zusammenhang zwischen dem Kunstwerk und der Maschine adressiert. So wird der ›redende Türke‹ von Ferdinand zu Beginn als »Kunstwerk« (DKV, DA: 396) bezeichnet, dessen Mechanik er als »künstliches Getriebe von vielen Rädern« (ebd.: 397) beschreibt. Diese Zahnräder scheinen jedoch »auf das Sprechen des Automaten durchaus keinen Einfluß« (ebd.: 397) zu haben, »indessen [sie] doch augenscheinlich so viel Platz einnehmen, daß sich in dem übrigen Teil der Figur unmöglich ein Mensch [...] verbergen konnte.« (Ebd.) Innerhalb dieser kurzen Passagen lassen sich bereits einige zentrale Konzeptualisierungen der Maschine als Kunstwerk nachweisen: Sie ist ein »künstliches« Artefakt, das sich zunächst durch sein »interesseloses Wohlgefallen« (vgl. Kant 1797: 88) als Kunstwerk qualifiziert (vgl. dazu auch: Bertram 2011: 41). Das vermeintlich sinnlose Räderwerk erfüllt dabei bereits eine wichtige Kategorie der Kunst, die sich in der »Zweckmäßigkeit [...] ohne Zweck« (Kant 1797: 107) erschöpft: Der ›redende Türke‹ ist sich selbst genügend; die Maschine besteht um ihrer selbst willen.

Gleichwohl ist die Gleichschaltung der Maschine mit dem Kunstwerk keinesfalls als stringente Theorie in Hoffmanns Werk aufzufassen. So vergleicht Hoffmann in seinem privaten Notizbuch manche Kunstleistungen mit einer sinnlosen Maschine, indem er eine komplizierte Apparatur beschreibt, die erfunden wurde, um einen Pfropfen aus einer Flasche zu ziehen, die schlussendlich jedoch nur die Glasflasche zerstört:

Manche Kunstleistungen gleichen dieser Maschine. – Mit dem Aufwand aller reichen Kräfte, die sich darbieten, werden ungeheuere Anstalten gemacht, die aber, statt die einfache Wirkung, welche beabsichtigt, hervorzubringen, nur das Ganze rettungslos zerstören. (NACHLASS I: 11)

So ist zu fragen, welchen Maschinentypus der ›sprechende Türke‹ im Analyseraster von Hoffmanns Text einnimmt: Ist das Automat eine »das Menschliche in Bildung und Bewegung nachäffende[]« (DKV, DA: 418) »Spieluhr« (ebd.: 419), dessen poetisches Potential kaum »eine gute Strumpfmachine übertrifft« (ebd.: 418–419) – oder vielmehr ein *Instrument* (vgl. ebd.: 421), das die Poesie konzeptualisiert (vgl. Novalis 1901a: 280) und »symbolische Welten« (Krämer 1998b: 35) erzeugt? Für diese Ausdifferenzierung reicht es nicht aus, den oben geführten philologischen Nachweis des Kunstwerkcharakters heranzuführen, denn Hoffmann verwendet den Begriff im Text für beide Maschinentypen (vgl. etwa DKV, DA: 418). Vielmehr sind die Spezifika des Instru-

ments, die Ludwig im Gespräch mit Ferdinand ausführt, auf den ›sprechenden Türken‹ anzuwenden:

342

Durch Ventile, Springfedern, Hebel, Walzen und was noch alles zu dem mechanischen Apparat gehören mag, musikalisch wirken zu wollen, ist der unsinnige Versuch, die Mittel allein das vollbringen zu lassen was sie nur durch die innere Kraft des Gemüts belebt (ebd.: 419)

Maßgeblich für den Instrumentencharakter ist demnach die interpretative ›Offenheit‹ der Maschine, was in einer Fluchtrichtung zu der bereits verhandelten Universalität des Computers zu lesen ist. Die Maschine als Kunstwerk soll nicht als »vollkommenste Maschine« (ebd.: 420) finite, in sich abgeschlossene Ergebnisse produzieren, sondern vielmehr ›zweideutige Botschaften‹ (vgl. Eco 2002: 146) hervorbringen, die eine ›produktive Ambiguität‹ (vgl. Eco 2002: 146) bei den Rezipient:innen evozieren. Während die Spieluhr einen Algorithmus »ohne Ausdruck« (DKV, DA: 419) abarbeitet, konstituiert sich das genuin romantische Kunstwerk durch die mittels affirmativen Unbestimmtheitsstellen angeregte Interaktion zwischen Instrument, Subjekt und Einbildungskraft. In *Die Automate* spiegelt die ›Mechanik‹ des maschinellen Kunstwerks gleichsam das Funktionsprinzip des inneren, in der Imagination synthetisierten Kunstwerks wieder. Die Medialität der oft im Kontext von Hoffmanns Poetik aufgerufene Spiegelmetapher beschränkt sich demnach nicht nur auf das Verhältnis von Ur- und Abbild, sondern ist vielmehr auf die Parallelität der Funktionsprinzipien von Innen- und Außenwelt zu erweitern. Trotz aller »Vorgängigkeit des Visuellen« (Kremer 2003: 177) im *serapiontischen* Denken ermöglicht diese maschinelle Spiegelung daher auch Inhalte, die sich nicht auf dezidiert visuelle Phänomene beschränken. So verleiht Novalis der Imagination einen geradezu ›multimedialen‹ Charakter, wenn er notiert, man versuche »mit der Poesie, die gleichsam nur das mechanische Instrument dazu ist, innre Stimmungen, und Gemälde oder Anschauungen hervorzubringen.« (Novalis 2016b: 103) Diesen Rückgriff auf maschinelle ›Produktionsmittel‹ des Vorstellungsvermögen, den bereits La Mettrie (1875: 39) in seinem *homme machine* darlegte, findet sich auch motivisch in Hoffmanns *Die Automate* wieder:

Ist es nicht vielmehr das Gemüt, welches sich nur jener physischen Organe bedient, um das was in seiner tiefsten Tiefe erklingen, in das rege Leben zu bringen, daß es andern vernehmbar ertönt und die gleichen An-

klänge im Innern erweckt, welche dann im harmonischen Wiederhall dem Geist das wundervolle Reich erschließen [...]? (DKV, DA: 419)

Mit dem ›sprechenden Türken‹ zeichnet Hoffmann dieses ›Organ‹ nicht nur durch seine ›geistreiche Physiognomie‹ (ebd.: 396) phänotypisch, sondern insbesondere in dessen ›geistreicher‹ Funktionalität nach. Analog zu den Ausführungen in der programmatischen Erzählung *Der Einsiedler Serapion* zu Beginn der *Serapions-Brüder*, in der die Figur Serapions darauf rekurriert, dass sich der ›Geist‹ die Wirklichkeit mittels »Maschinen die wir Auge – Ohr – Hand etc. nennen« (DKV, SB2: 34) selbst konstruiert, referenzieren die äußeren Charakteristika des ›Türken‹ letztlich die ›mechanischen‹ (vgl. DKV, DA: 397) Komponenten eines subjektiven Imaginationsprozesses. So ist »[d]ie Figur [...] nichts weiter als die Form der Mitteilung, aber es ist nicht zu leugnen, daß diese Form geschickt gewählt ist« (ebd.: 413).

Dass der ›Türke‹ die Vorgaben an ein ›Instrument‹ erfüllt, die Ludwig im Gespräch mit Ferdinand vorzeichnet, wird nicht nur an dessen zweideutigen Antworten (vgl. ebd.: 397) deutlich, die Eco Konzept der ›produktiven Ambiguität‹ realisieren (vgl. Eco 2002: 146), sondern insbesondere in der impliziten Feststellung Ferdinands, dass die Qualität der Antworten maßgeblich an die Imaginationskraft des Fragenden gebunden ist: »Nicht wahr, meine Herren, Sie sind alle mit dem weisen Türken nicht sonderlich zufrieden, aber vielleicht lag es an uns selbst, an unsren Fragen, die dem Manne nicht gefielen« (DKV, DA: 402). Der ›sprechende Türke‹ ist in dieser Fluchtlinie als *Instrument* zu lesen, das als Allegorie für die Funktionsweise des Textes selbst, beziehungsweise für das *serapiontische* Erzählen schlechthin zu interpretieren ist. Nachdem die selbstreflexive Introspektive, mithin die zentrale Praktik der Imagination, nicht nur »durch Zeichen zu Wege gebracht« (La Mettrie 1875: 36) wird, sondern, wie Matt (1971: 22) ausführt, »an die Morphologie der äußern Objektwelt gebunden« ist, realisiert Hoffmann mit dem ›Türken‹ eine Maschine, deren Physiognomie jenen prosaischen Zeichenschatz referenziert.

Das spezifische Verhältnis zwischen Automat und Imagination, das in *Die Automate* vorgezeichnet wird,²⁹⁶ greift Hoffmann im *Nachtstück Der Sandmann*

296 Hinweis zur Publikationsgeschichte: Der zweite Band der *Serapions-Brüder*, der auch *Die Automate* enthält, erscheint zwar erst im September 1819 (vgl. Segebrecht 2008: 1238), allerdings verfasste Hoffmann die Erzählung bereits im Januar 1814 (vgl. ebd.: 1377), während er die Arbeit am *Sandmann* im November 1815 begann (vgl. Steinecke 2009: 961).

mit dem Automat Olimpia wieder auf. Die besondere Rolle, die die Automate in Hoffmanns Poetik einnehmen, konturiert sich bereits, bevor Hoffmann seine schriftstellerische Tätigkeit aufnimmt, so notiert er im Oktober 1803 in sein privates Tagebuch: »den ganzen Abend läppischer Weise in Wieglebs ›Magie‹ gelesen und mir vorgenommen einmahl wenn die gute Zeit da seyn wird zu Nutz und Frommen aller Verständigen die ich bey mir sehe ein Automat anzufertigen!« (TAGEBUCH I: 6) Mit ›Wieglebs Magie‹ bezieht sich Hoffmann, wie bereits ausgeführt, auf Johann Christian Wieglebs *Unterricht in der natürlichen Magie* – ein Werk, das nicht nur im Sinne der Aufklärung magische Phänomene durch Naturwissenschaft erklärt (vgl. Neumann 1999: 124), sondern die Anwendung von Illusionstechniken demonstriert.²⁹⁷

Auch wenn Hoffmann sein Vorhaben, einen Automat selbst anzufertigen, nicht ›in actu‹ umgesetzt, so findet sich doch die ›potentia‹ des Automats in seinen Erzählungen wieder. Mithin sind der ›sprechende Türke‹ und Olimpia imaginäre Realisationen eines Konzepts, das die Maschine im Spannungsfeld zwischen (antiker) Täuschung, ›phantasmagorischer‹ Vorführung und Imagination verortet, jedoch durch einen metaperspektivischen Bruch die Wirkästhetik der Maschinen reflektiert und in ein poetisches Programm überführt. Durch diese Konstitution entsteht eine symbiotische Beziehung zwischen den innerdiegetisch ausgeführten fiktiven Maschinen, die gewissermaßen die maschinelle Konstitution des Textes als exponieren.

Diese spezifische Programmatik konturiert sich bereits in Wieglebs Monografie: In der Vorrede von *Unterricht in der natürlichen Magie* betont Wiegleb (1782: o.S. (Vorrede)) mehrmals, dass er seine Schrift aufklärerisch verstanden wissen wolle – er bezwecke die »Bekämpfung des thörichten Aberglaubens« beziehungsweise des »Leichtglaubens«, gibt aber paradoxerweise gleichzeitig Hinweise über den Bezug »der hierzu benöthigten Instrumente« (ebd.), skizziert die Kunststücke stets aus der produktionsästhetischen Perspektive der Experimentator:in und schildert detaillierte Anleitungen zur Erzeugung des illusorischen und phantasmagorischen Effekts. Gleichwohl schreibt Jean

297 Der Einfluss dieser Schrift auf Hoffmanns Motivik ist nicht zu unterschätzen – so findet sich eine Notiz, die Hoffmann kurz vor seinem Tod verfasste, die ebenfalls auf Wieglebs *Unterricht in der natürlichen Magie* verweist: »Ein sehr schönes Bild ist von den sogenannten deformirten [sic!] Gemälden herzunehmen. Es sind z. B. auf einer Tapete verschiedene Theile, Züge eines Bildes verstreut, so daß man nichts Deutliches wahrnimmt; aber ein besonders dazu geschliffenes Glas vereinigt die verstreuten Züge, und durch dasselbe schauend, erblickt man das Bild. (Wieglebs Magie).« (NACHLASS I: 10)

Paul in seiner *Vorschule der Ästhetik*, dass ein »Taschenspieler [...] kein Dichter« (Jean Paul 1804: 26) sei: So sei ein falsches Prinzip der Poesie, »das Wunder durch Wieglebs Magie zu entzaubern und aufzulösen in Prose.« (Ebd.: 25) Auch die Alternative, das »Wunder nicht zu erklären, sondern nur zu erfinden« (ebd.: 26), sei abzulehnen. Vielmehr müsse die genuin romantische Dichter:in einen dritten Weg einschlagen, der das Wunder »weder zerstöre, wie ein exegetischer Theolog, noch in der Körperwelt unnatürlich festhalte, wie ein Taschenspieler« (ebd.: 27). Jean Paul rezipiert Wieglebs Werk demnach ausschließlich in seiner aufklärerischen Stoßrichtung, während Hoffmann den skizzierten »hohen Ausweg« (ebd.) durch die Inszenierung der maschinenotypischen Ambivalenzen erschließt: Aus rezeptionsästhetischer Perspektive funktionieren Wieglebs Illusionen durch die Interaktion zwischen maschineller Suggestions- und subjektiver Imaginationskraft (vgl. etwa Wiegleb 1782: 156–157) – und Hoffmann macht diese Wirkästhetik poetisch fruchtbar. In den Worten Jean Pauls: »[N]icht das gemeine physische Wunder, sondern der Glaube daran malt das Nachtstück der Geisterwelt« (Jean Paul 1804: 28), mithin ein Befund, der sich besonders prononciert in Hoffmanns *Nachtstück Der Sandmann* nachweisen lässt.

Wie bereits im Kontext der Hieroglyphe (Kapitel 6.3) ausgeführt, sind die Sprachfertigkeiten des Automats Olimpia stark begrenzt und beschränken sich auf gelegentliche ›Ach!‹-Laute (vgl. DKV, DSM: 40). Obwohl diese Äußerungen ein »Maximum an Signifikanz und ein Minimum an Referenz« (Liebrand 2015a: 242) besitzen, was die ästhetische Botschaft auf ein »bloßes Geräusch« (Eco 2002: 146), auf »ein bloßes Product des Zufalls« (Kant 1797: 294) reduziert, deutet Nathanael diese Nicht-Botschaften als »Seelensprache-Seufzer der deutschen Klassik und Romantik« (Liebrand 2015a: 242) und damit als Affordanz zur Imagination. Olimpias ›Ach!‹-Laute sind daher als ›Nullmenge‹ zu lesen – befeuert durch die übersteigerte Imaginationskraft interpretiert Nathanael die semantische Leere von Olimpias Lauten als ästhetische Unbestimmtheitsstelle und »nutzt ihre Leere, um sie mit eigenen Imaginationen zu füllen.« (Ebd.) So spricht etwa Nathanael am Ballabend Professors Spalanzanis zu Olimpia: »Du Strahl aus dem verheißenden Jenseits der Liebe – Du tiefes Gemüt, in dem sich mein ganzes Selbst spiegelt« (DKV, DSM: 40). In seiner Verwechslung von Leere mit Tiefe schreibt Nathanael seine Imagination in eine Maschine ein, wird also, ohne ›besonnenes‹ Fiktivitätsbewusstsein, zum Autor, mithin zum ›Schöpfer‹ seiner eigenen imaginären Wirklichkeit. Entgegen des romantischen Ideals der erweiterten Autor:in zeichnet sich Nathanaels Autorschaft demnach durch das Fehlen der selbstreflexiven Beson-

nenheit aus. Nachdem er nicht sein »Ich von dem innern Reich« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 633) trennt, wird Nathanael zu einer »Virtualisierung seiner selbst« (vgl. dazu Ryan 2015: 22), denn er befindet sich »in einer ganz andern Welt« (DKV, DSM: 40), »er lebte nur für Olimpia« (ebd.: 42) und »es schien ihm, als habe Olimpia über seine Werke, über seine Dichtergabe überhaupt recht tief aus seinem Innern gesprochen, ja als habe die Stimme aus seinem Innern selbst herausgetönt.« (Ebd.: 43). Mit Olimpia schafft Hoffmann – analog zum »sprechenden Türken« eine »Form der Mitteilung« (DKV, DA: 413), die der Imagination eine Gestalt verleiht, indem es die Morphologie der prosaischen Realität als Zeichensystem für die imaginären Wirklichkeit verwendet. Die Abbildungsfunktion Olimpias zeigt sich nicht nur in den – durch Nathanaels Interaktion initiierten – Resonanzen, die letztlich gehaltlos bleiben, sondern auch in der Parallelität zwischen Olimpias Gestus und Nathanaels Dichtung: Analog zum »geistlose[n] Takt« (DKV, DSM: 42), zum »totalen Stumpfsinn« (ebd.: 41) ihrer seelenlosen Erscheinung (vgl. ebd.) und nicht zuletzt zu ihrem »Blick [...] ohne Lebensstrahl [...], ohne Sehkraft« (ebd.) ist die »düstere, langweilige Mystik« (ebd.: 30)²⁹⁸ Nathanaels zu lesen. Nachdem – wie in Kapitel 9 ausgeführt – Nathanael durch das Kindheitstrauma selbst als Automat zu lesen ist, ist sein »Lebens-Skript [...] durch die Traumatisierung, die wie eine unsichtbare Hand sein Leben lenkt, vollständig determiniert.« (Liebrand 2015a: 243) Nathanael ist restlos »mechanisiert«, der seelische »Rückstand«, den selbst La Mettrie (1875: 39) seinem *homme machine* zugestand, wurde im Laboratorium des Vaters dem Subjekt entwendet – als es »grausig und entsetzlich in meiner [= Nathanaels] Seele« (DKV, DSM: 16) vorging und das Prozedere Nathanael in einem Zustand ohne Gefühle (vgl. ebd.: 18) zurückließ, so dass ihm »nun alles farblos erscheint [...], daß ein dunkles Verhängnis wirklich einen trüben Wolkenschleier« (ebd.) über sein Leben gehängt habe. Mithin bildet Olimpia mit ihren blinden Augen (vgl. ebd.: 36), die parallel zu Coppelius' Augendiebstahl in der Laborszene zu lesen sind (vgl. ebd.: 17), das maschinelle »Medium«, das die Leere Nathanaels widerspiegelt. Dabei bleibt, wie bereits in Kapitel 6.5 ausgeführt, offen, ob sich das Wunderbare in der Erzählung zu einem Realitätssystem hin auflösen lässt, ob also Nathanael tatsächlich Opfer einer fantastischen Macht in der Figuration Coppelius/Coppolas wurde oder ob der Protagonist dem Wahnsinn anheim gefallen ist. Für die Verhandlung

298 Vgl. dazu die ursprüngliche Bedeutung der »Mystik« (*myein*) als »die Augen verschließen« (vgl. Drux 2005: 29).

des Virtuellen, das mit Verweis auf Leibniz als von Gott in die Monaden eingepflanzte Veränderungsgesetze gedeutet wird (vgl. Leibniz 1847: 50), sind beide Deutungsoptionen durchaus fruchtbar: Einerseits kann Coppelius/Coppola als ›Experimentator‹ gelesen werden, der die Veränderungsgesetze dem kindlichen Nathanael aufoktroiert, mithin also das Lebens-Skript in Nathanaels Erinnerung einritz²⁹⁹. In dieser Stoßrichtung ist Coppelius/Coppolas als ›Schöpferfigur‹ zu deuten, die mittels *Simulacra* eine Simulation mit Täuschungsabsicht realisiert, die Nathanael algorithmisch, »wie aufgezogene Uhrfedern« (ebd.), bis zu seinem fatalen Ende abarbeitet. Andererseits kann die Erzählung auch als motivische Bearbeitung des Wahnsinns im Künstler-subjekt gelesen werden, die den Konnex von Imaginationskraft und Somanambulismus herausarbeitet. In dieser Stoßrichtung zieht Nathanael, analog zu La Mettries Perpetuum mobile (vgl. La Mettrie 1875: 25) die »Uhrfedern« (Leibniz 1847: 50) selbst auf, schreibt sich also, durch die bereits verhandelte Reihung von Medien und die endlose Kaskade aus Projektion und Reflexion – die mit dem Apparat des Perspektivs eine maschinelle Repräsentation erhält – die Veränderungsgesetze selbst ein, ohne jedoch die ›besonnene‹ Distanz zu besitzen, die ihn erkennen ließe, dass er selbst zu einem ›Schöpfer‹, zu einem *deus ex machina* geworden ist. Diese Konstitution ist mit der *Virtualisierung* gemeint, denn Nathanael lebt, um an dieser Stelle die Worte Kreislers aus den *Kreisleriana* zu bemühen, »nur in seiner Kunst und mit ihr schritt er durchs Leben« (DKV, K1: 69), ersetzt also sein ›Ich‹ durch eine virtualisierte Form seiner selbst. Mithin transformiert sich Nathanael selbst zu einem ›Kunstwerk‹, zu einem »Holzpüppchen« (DKV, DSM: 45), und löst daher den symbiotischen Verbund von Subjekt und Kunstwerk einseitig auf. Nathanaels Selbst wird zu einer ›Spiegelung einer Spiegelung‹, füllt also in letzter Konsequenz nicht, wie es Liebrand (2015a: 242) vermutet, die Leere mit eigenen

299 Analog dazu ist auch der Mensch als ›paper machine‹ bei Turing (2004: 416) zu lesen, der – vergleichbar zu Leibniz' göttlichen Veränderungsgesetzen – seine »rules of procedure« (ebd.) von einer Instanz außerhalb erhält und diese stoisch, wie der ›Roboter‹ Berthold in *Die Jesuitenkirche in G.* abarbeitet (siehe dazu das Vollzitat der betreffenden Passage aus Turings Aufsatz *Intelligent Machinery* auf Seite 236).

Imaginationen auf, sondern potenziert vielmehr jene semantische ›Nullmenge‹, die Hoffmann mit Olimpia im *Nachtstück* exemplifiziert.³⁰⁰

Diese Stoßrichtungen des Virtuellen, die sich einerseits in einer externen, täuschenden und ›gottähnlichen‹ Macht oder andererseits als *Virtualisierung* des Subjekts lesen lässt, versammelt Ryan (2015: 19–21) unter einer ›dystopischen‹ Deutung des Virtuellen als »Fake« – mithin ein Befund, den Hoffmann bereits 200 Jahre zuvor im *Sandmann* verhandelte.



Um an dieser Stelle ein kurzes Zwischenfazit zu den imaginären Wirklichkeiten als Maschine zu ziehen, werden nachfolgend einige herausragende Aspekte überblicksartig zusammen gefasst.

- Die Funktionsweise der Vorstellungskraft, mithin die zentrale Domäne der Rezipient:innen als ›erweiterte Autor:innen‹, lässt sich als maschinelles System begreifen, in dem der ›Geist‹ als »sinnlich wahrnehmbare Maschine« (Novalis 1993: 12) respektive die Seele als *Laterna magica* (vgl. La Mettrie 1875: 39) konzeptualisiert wird.
- Da die »Maschine als poetischer Gegenstand« (Boie 1981: 285) zu deuten ist, lassen sich Texte als Symbolmaschinen (vgl. Kiefer 1991: 180) respektive die Schrift als ›symbolische Maschine‹ (vgl. Krämer 2006: 81) lesen.
- Nachdem, wie La Mettrie (1875: 36) postuliert, »[a]lles [...] durch Zeichen zu Wege gebracht« wird, funktioniert nicht nur der Text respektive die Schrift dezidiert symbolisch, sondern auch die ›maschinelle‹ Kognition der Rezipient:innen mittels semiotischer Verfahren. Da die Zeichen in ihrer »Form der Mitteilung« (DKV, DA: 413) an die »Morphologie der äußern Objektwelt gebunden« (Matt 1971: 22) sind, erklärt sich so auch die manieristische Mimesis, die Hoffmann in seiner Poetik verfolgt.
- Hoffmann skizziert in seinem Werk zwei grundlegend verschiedene Maschinentypen: Einerseits die »Spieluhr« (DKV, DA: 419), die er in *Der Arthus* bemüht, um das algorithmisch-stoische (›automatische‹) Abarbei-

300 Mithin spielt das Motiv des Kreises respektive des Kreiselns (»*Feuerkreis dreh' dich*« (DKV, DSM: 49)) auf diese Konstitution an.

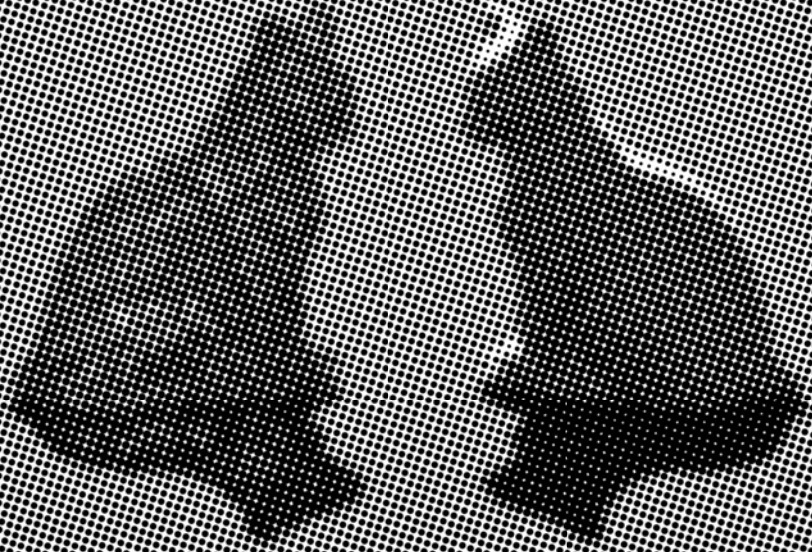
ten einer ›Vorschrift‹ zu konzeptualisieren,³⁰¹ das schließlich ›geistlose‹ abgeschlossene Ergebnisse produziert und andererseits das *Instrument*, das im symbiotischen Verbund mit den ›erweiterten Autor:innen‹ »symbolische Welten« (Krämer 1998a: 35) zugänglich macht. Die maschinelle Charakteristik des Textes ist damit auch als Partitur (vgl. dazu auch Ryan 2015: 33) zu lesen, die in einem performativen Prozess bei jedem Lektürevorgang zu einer individuellen Aufführung gebracht wird. Wie das nachfolgende Kapitel zeigen wird, lässt sich diese ›Partitur‹ einerseits in der Stoßrichtung eines ›algorithmischen Programms‹ lesen, das von einem rezipierenden Subjekt, einer ›Spieluhr‹ gleich, abgearbeitet wird. Andererseits zeichnet sich Hoffmanns Poetik, wie bereits mehrfach herausgestellt, durch eine deutlich transformativere Ästhetik aus, zielt also gerade nicht auf eine stoische Rezeption, die ›grammatisch‹ Geschriebenes in Bilder übersetzt, sondern vielmehr auf eine Interaktionspraxis, die den Text als Substrat begreift, dessen Partitur mittels eines *Instruments*, das Hoffmann innerdiegetisch ausbuchstabiert, aktualisiert wird. Diese Interaktion zwischen Leser:in und Text synthetisiert im *Zwischenraum* von ›Buch und Lampe‹ (vgl. Foucault 2008: 121–122; vgl. dazu auch Krämer 2006: 77) fiktionale Räume (vgl. Esposito 1998: 272), die dezidiert an die *Eigensinnigkeit* der ›erweiterten Autor:in‹ gebunden sind und so die typisch romantische Bedeutungspluralität realisieren.

- Der fragmentarische Zustand, der auf eine »Schließungskonfiguration« (Liebrand 2015b: 109) verzichtet, ist daher konstitutives Merkmal eines Textes als *Instrument*, der so die (virtuelle) Potentialität der »Noch-nicht-Wirklichkeiten« (Flusser 2015: 277) inkorporiert. Mithin realisiert Hoffmann durch den aufgespannten Zwischenraum jenen von Jean Paul aufgezeigten ›dritten Weg‹, der zwischen rationaler, prosaischer Aufklärung und erklärungsloser Fantastik (vgl. Jean Paul 1804: 26) verortet ist. Diese Konstitution ist parallel zur Maschine zu lesen, die im zeitgenössischen Kontext ebenfalls als Schwellenphänomen zwi-

301 Vgl. dazu einmal mehr Leibniz' Metapher der göttlichen Veränderungsgesetze, die den Monaden *virtuell* eingeschrieben werden und die »wie aufgezogene Uhrfedern nacheinander ab[laufen]« (Leibnitz 1847: 50 (Hervorhebungen: A.S.)).

- schen Aufklärung (vgl. Wiegleb 1782: o.S.) und Phantasmagorie (vgl. Gaderer 2009: 35) changiert.
- Aus diesem Grund zielen Hoffmanns Texte auf eine ›hypermediacy‹ zur Herausbildung einer ›kompetenten Leser:in‹ ab, indem die Maschine nicht nur als übergreifendes poetisches Prinzip, sondern auch innerdiegetisch als Motiv inszeniert wird und so die maschinelle Konstitution des Textes exponiert. Zugespitzt formuliert zeichnen sich demnach Hoffmanns Texte nicht nur durch ihren – noch zu verhandelnden – Partiturcharakter aus, sondern beinhalten gleichzeitig das zur Aktualisierung notwendige *Instrumentarium*; so gibt Hoffmann, wie sich besonders deutlich mit der Camera obscura im Vorwort der *Elixiere* zeigt, seinen ›erweiterten Leser:innen‹ diese »Werkzeuge der Darstellung« (Jean Paul 1804: 53) bereits vor dem Beginn der Haupthandlung an die Hand, um sie, wie es Novalis ausdrückt, in »Schöpfer[:innen]« (Novalis 1901a: 25) zu verwandeln. Diese ›Apotheose der Leser:in‹ findet daher durch die systemische Symbiose von ›armierendem Werkzeug‹ (vgl. ebd.: 24), dem in den Text ›eingepflanzten‹ (vgl. Leibnitz 1847: 50) Potential und schließlich der ›kompetenten Rezipient:in‹ selbst statt.

V. Atmosphäre





11 Zum Begriff der Atmosphäre

Gleichwohl das ›Atmosphärische‹ durch seine Verbindung mit *räumlichen* respektive *bildästhetischen* Phänomenen einige Parallelen mit Hoffmanns Poetik vermuten lässt, mag es zunächst verwundern, weshalb mit der ›Atmosphäre‹ eine semantisch durchaus problematische respektive ›unscharfe‹ Begrifflichkeit (vgl. Blum 2010: 13) im Zusammenhang mit der vorliegenden Arbeit Verwendung findet. Zur Einordnung sind daher einige Aspekte anzuführen:

Wie bereits in Kapitel 1.1 und IV verhandelt, umfasst das Virtuelle in seiner ›maschinellen‹ Deutung dezidiert räumliche Charakteristika, wie sich etwa im ›virtuellen Raum‹ einer optischen Spiegelung (vgl. Esposito 1998: 287; Fischer 2005: 3) und nicht zuletzt in der Virtual Reality offenbart, die, wie Ivan Sutherland in seinem Grundlagentext (vgl. Kiefer 1991: 177) von 1966 postuliert, »natürlich [...] ein Raum« (Sutherland 2007: 32) sei, mithin »ein Spiegel, durch den wir in ein mathematisches Wunderland gelangen können« (ebd.: 29). Es liegt daher nahe, mit der Atmosphäre ein genuin raumästhetisches Dispositiv zur Beforschung des Virtuellen in Stellung zu bringen. Gleichwohl fokussieren sich die bisher vorgestellten räumlichen Aspekte dezidiert auf die ›maschinelle‹ Domäne des Virtuellen – während, wie in Abb. 1 auf Seite 18 ausgeführt, das Atmosphärische gerade als vom Maschinellen divergente Stoßrichtung des Virtuellen gedeutet werden soll. Wie verhält sich also die Räumlichkeit, wenn an dieser Stelle die ›atmosphärische‹, mithin die ›scholastische‹ Domäne des Virtuellen untersucht wird?

Wie bereits mehrfach in der vorliegenden Arbeit herausgearbeitet, ›entfalten‹ (vgl. Iser 1994: 228; vgl. dazu auch AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634) sich Texte bei der Lektüre zu räumlichen Konfigurationen. Der ›tote Ort‹ (vgl. Cer-

teau 2015: 345–346) des Textes wird durch den symbiotischen Verbund von textuellem Substrat und Leser:in zu einem Raum synthetisiert, der daher nicht nur aus einer poetischen, sondern auch aus einer ästhetischen Perspektive zu untersuchen ist. Nachdem sich der Raum an einem »Ort, mit dem man etwas macht« (ebd.: 345) konsolidiert, kommt der Interaktion zwischen Rezipient:in und Ort eine herausragende Bedeutung für die Atmosphäre zu. Deutlich wird dieser Befund etwa mit Blick auf den »Gärungsprozess an der Kontaktzone zwischen Subjekt und Raum« (Blum 2010: 13), der »mit dem *unscharfen* Begriff des Atmosphärischen« (ebd.) gefasst werden kann. Dass sich diese »Atmosphäre« nicht nur für die Charakterisierung physikalischer Räume (»Architekturen«) heranziehen lässt, sondern auch für literarische Räume (»semantic landscape[s]« (Lévy 1998: 47)) Gültigkeit besitzt, lässt sich, als kurze Vorschau auf die nachfolgenden Ausführungen, einmal mehr mit Novalis' Metapher der »Crystallisation« und Sublimation begründen: So sei die »Atmosphäre des Dichters« (Novalis 1901a: 33) in der »Auflösung« (ebd.) der »gewöhnliche[n] Gegenwart« (ebd.) in »eine geistige Gegenwart« (ebd.) zu verorten – eine Vorstellung, die, wie anschließend gezeigt wird, auch als Interaktion zwischen Subjekt und Text zu lesen ist. Der »Gärungsprozess an der Kontaktzone« (Blum 2010: 13) ist also der von Foucault (2008: 121–122) für die Poetik der Romantik markierte »Raum der Imagination«, der sich »zwischen Buch und Lampe« in der Interaktion mit der »Oberfläche gedruckter Zeichen« konstituiert. Mithin ist also als grundlegende These festzuhalten, dass sich das Medium des Textes und *beide Domänen* des Virtuellen mit ihrer Affinität zur Räumlichkeit eine zentrale Gemeinsamkeit teilen. Die bereits angesprochene Problematik des Atmosphärenbegriffs ist gerade an diesem schwer zu fassenden »Interface« (vgl. dazu Virilio 2015: 261) zwischen Subjekt und Raum/Ort anzusiedeln, das bei jedem Interaktionsvorgang eine neue Aktualisierung hervorbringt und so zu der typisch romantischen »Pluralität möglicher Bedeutungen« (Antor 2016: 621) führt – daher habe man »den Eindruck, daß mit *Atmosphäre* etwas Unbestimmtes, schwer Sagbares bezeichnet werden soll«, wie Böhme (2006b: 21) provokant anmerkt. Gleichwohl hilft diese Begrifflichkeit, um »alle Qualitäten eines Ortes, die sich präziser Benennung entziehen« (Pieper 1984: 27) zu konzeptualisieren, wie im Kontext des *Genius loci* hervorzuheben ist, der wiederum in einer Fluchtlinie mit dem Atmosphärischen zu lesen ist. Diese Fähigkeit zur Konzeptualisierung des Heterogenen und Inkommensurablen – einmal mehr ist nicht nur an das romantische Motiv der Unbeschreibbarkeit zu erinnern (vgl. dazu etwa AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 631), sondern auch Hoffmanns Poetik der Zusammenführung des Hetero-

genen anzuführen – prädestiniert den Begriff insofern, als dass er nicht nur für physikalische (und damit ›maschinelle‹) Räume, sondern generell für die Ästhetik zwischen Subjekt und Ort Verwendung findet.³⁰² Besonders hervorzuheben ist an dieser Stelle die bildende Kunst, in der die Atmosphäre einerseits als Dispositiv eines Bildmotivs (vgl. dazu etwa Wallace 1977: 140), andererseits als übergreifende ›Stimmung‹ eines Kunstwerks zur Anwendung kommt (vgl. Mühleis 2007: 126) und so wiederum Schnittmengen mit der Benjaminischen Aura besitzt (vgl. Benjamin 1974: 477; Böhme 2006b: 25–26).



Insbesondere in Anbetracht von Hoffmanns bildlicher Poetik, mit der er das Funktionsprinzip seiner Texte herausarbeitet, scheint der Rückgriff auf die Atmosphäre als bildästhetisches Dispositiv, das dezidiert das symbiotische Verhältnis zwischen Rezipient:in und Kunstwerk adressiert, zielführend. Wie in diesem Kapitel gezeigt werden soll, eignet sich ›das Atmosphärische‹ gerade *durch* seine breite, mitunter ›unscharfe‹ Semantik, um nicht nur Hoffmanns Poetik der Unbestimmtheitsstellen – vgl. dazu etwa den *Eigensinn* der Camera obscura (Kapitel 8.5) – zu fassen, sondern insbesondere diese Motive durch den Verbund von Leser:in und Text als *raumschaffende* Praktik zu interpretieren, die wiederum als *Aktualisierung* eines *virtuellen Objekts* gedeutet werden kann. In dieser Fluchtlinie findet sich daher auch eine Lösung für die im vorhergehenden Kapitel aufgezeigte Problematik, dass die ›ästhetische Idee‹, wie mit Verweis auf Kant und Platon aufgezeigt, nicht ›in die Materie‹ (Flusser 1997: 10) zu setzen ist, sondern vielmehr ›die Einbildungskraft in Freyheit‹ (Kant 1797: 328) versetzen soll, mithin also ein freies ›Spiel‹ der Phantasie im Kontingenten zu verbleiben hat, indem die Aktualisierung des virtuellen Objekts wiederum im subjektiv geschaffenen imaginären Raum stattfindet.³⁰³

Hoffmanns ›Vorgängigkeit des Visuellen‹ (Kremer 2003: 177) ist demnach also eine raumaufspannende Suggestion bzw., mit Iser (1994: 228–229) gesprochen, eine ›komponierte Appellstruktur‹, deren mediale Transformationen nicht nur ein konstitutives Merkmal romantischer Poetik darstellt, sondern

302 Vgl. etwa die Atmosphäre des performativen Raums bei Fischer-Lichte (2017: 200), die Atmosphäre der Akustik bei Böhme (2006a: 76–80) oder die ›Gefühle als Atmosphären‹ bei Schmitz (2016: 30).

303 Vgl. zum Zusammenhang des Kontingenten mit dem Virtuellen einmal mehr Esposito Aufsatz *Fiktion und Virtualität* (vgl. Esposito 1998: 269–270).

auch jene transformative Charakteristik realisiert, die den *Eigensinn* des Virtuellen auszeichnet (vgl. dazu Ryan 2015: 33). Bereits in seiner *Beethoven-Rezension*, also seinem Frühwerk, betont Hoffmann – beim *Lesen* von Partituren – das der »Plastik geradezu entgegengesetzte Kunst [nicht] plastisch zu behandeln« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 631) sei, sondern das »Unaussprechliche[]« (ebd.) *transzendiert* werden müsse. Wie im nachfolgenden Kapitel gezeigt wird, ist diese transformative Charakteristik als *Medientransformation* angelegt, daher sind die »Schattenbilder« (DKV, SB2: 13) der bedruckten Seiten als »virtuelle Objekte« zu deuten, deren Potentialität – einmal mehr ist an die in Kapitel 1.1 ausgeführte Semantik des Virtuellen als Kraft (vgl. Leibniz 1846a: 18; 1879: 53) respektive als »eingepflanztes Veränderungsgesetz« (vgl. Leibniz 1847: 50) zu erinnern – sich durch eine »kompetente« Lektüre »entfaltet«.

12 Zur Potentialität des Texts

Der Text tönt, die Note enthält die Figur dazu.

Novalis: MATERIALIEN ZUR ENCYCLOPÄDIE (1901b [1798–1799])

Um den Zusammenhang von Text, Atmosphäre und dem Virtuellen herauszuarbeiten, ist den nachfolgenden Ausführungen ein Zitat von Lévy's *Becoming virtual* voranzustellen:

The virtual begins to flourish with the appearance of human subjectivity in the loop, once the indeterminateness of meaning and the propensity of the text to signify come into play, a tension that actualization, or interpretation, will resolve during the act of reading. (Lévy 1998: 53)

Mithin ist also die »Entfaltung des Textes durch die Lektüre« (Iser 1994: 228) auch im Kontext des Virtuellen zu verhandeln. Nachdem diese Aktualisierungen, die aus dem Text als »virtuelles Objekt« (vgl. Lévy 1998: 47) hervorgehen, zu einer »Pluralität möglicher Bedeutungen« (Antor 2016: 621) führen, spricht dieser Befund für eine Lesart, die den Text als virtuelles Medium interpretiert, das sich dadurch auszeichnet, dass die möglichen Aktualisierungen unendlich scheinen: »There is no limit on the number of possible actualizations of a virtual entity.« (Ryan 2015: 26) Nachdem die romantische Poetik dieses *atmosphärische* Phänomen, das sich aus dem individuellen »Zusammenspiel von textuellen, mithin virtuellen Substrat und subjektiver Imagination konstituiert, zu einem zentralen Merkmal ihres Funktionsprinzips erhebt, ist davon auszugehen, dass Hoffmann diese Poetik mit spezifischen Erzählverfahren

ren implementiert, die darauf abzielen, diese Pluralität ein weiteres Mal zu potenzieren – was die Potentialität des im Text »eingepflanzten« (vgl. Leibnitz 1847: 50) Virtuellen im besonderen Maße exponiert.

Die praktische Realisation dieser »atmosphärischen« Poetik setzt Hoffmann mit (experimentellen) Erzählverfahren um, die sich einerseits der Inszenierung der Unabgeschlossenheit annehmen und andererseits die Rezipient:innen als »erweiterte Autor:innen«, mithin als Künstler:innen verstehen, die in »Interaktion« (Iser 1994: 228) mit dem Medium Text treten. Während also bei Leibniz und Spinoza noch Gott den Monaden die *Veränderungsgesetze virtuell einpflanzt* (vgl. Leibnitz 1847: 50), bekommt in der romantischen Poetik – und insbesondere bei Hoffmann – das Subjekt diese Rolle überantwortet, indem es, um nochmals Novalis aufzurufen, »wo nicht *actu*, doch *potentia*, Schöpfer« (Novalis 1901a: 25) ist. Die »Ursache der Idee«, die Spinoza (1922: 20) noch bei Gott verortet, liegt also zunächst bei der (historischen) Autor:in eines Textes, die die »Einbildungskraft in Freyheit« (Kant 1797: 328) in die »Schranken eines gegebenen Begriffs« (ebd.) setzt, dem virtuellen Objekt also die »Veränderungsgesetze« (Leibnitz 1847: 50) »einpflanzt«. Insbesondere in Hoffmanns Poetik lässt sich dieser Befund noch weiter denken: Wie sich im Laufe dieses Kapitels zeigen wird, übergibt Hoffmann seinen »erweiterten Leser:innen« nicht nur die »Freyheit« zur Aktualisierung der von ihm angelegten virtuellen Objekte, sondern verfremdet und verwischt selbst seine Autorenrolle, sodass sich schlussendlich in der Phantasie der Leser:innen ein rekursives »Spiel mit sich selbst« konstituiert, das die »erweiterten Leser:innen« zu »creators« nobilitiert, die selbst Texte in ihren »Wunderblock« einschreiben.³⁰⁴

Anzusprechen ist hier zunächst die Konstitution des Textes als »Partitur«, die von den Leser:innen imaginär zur »Aufführung« gebracht wird. Diese Analogie von romantischer Poesie und Partitur (vgl. dazu auch Kremer 2003: 66) findet sich besonders prononciert bei Novalis ausbuchstabiert, der notiert: »Das Buch ist die in Striche (wie Musik) gesezte [sic!] und completirte Natur.« (Novalis 1901b: 460)

Dieser Partiturcharakter eines Textes kommt, um mit McLuhan (1994: 22–23) zu sprechen, durch seinen *Eigensinn* als ein »cool medium« zustande, das durch seine geringe Informationsdichte vergleichsweise viel »participati-

304 Vgl. dazu – insbesondere vor dem Hintergrund des Texts als Maschine – auch Flusser (1997: 11): »Natürliches durch Künstliches übertreffen und Maschinen bauen, aus denen ein Gott fällt, der wir selbst sind. Kurz: Das Design hinter aller Kultur ist, aus uns natürlich bedingten Säugetieren hinterlistigerweise freie Künstler zu machen.«

on or completion by the audience« einfordert. Diese Charakteristik markiert den Text einmal mehr als ›virtuelles Objekt‹, das sich durch seine ›Komplexität der Medialität‹ auszeichnet, wie Ryan (2015: 33) ausführt: »complexity of the mediation between what there is, physically, and what is made out of it« (ebd.). Demnach sind Texte auf ihren Affordanzcharakter hin zu optimieren, um bei den Rezipient:innen durch die Inszenierung der Präsenz des Mediums die ›Bewusstwerdung‹ der Unabgeschlossenheit zu initiieren. Diese (selbstreflexive) Vergegenwärtigung ist insbesondere vor dem Hintergrund herauszustellen, dass Hoffmann durch seine Erzählverfahren an der Herausbildung einer ›kompetenten‹ und insbesondere ›besonnenen‹ Leser:innenschaft mitwirkt, da stets die Gefahr des in der (übersteigerten) Imagination angelegten Wahnsinns zu berücksichtigen ist. Das Spiel der Phantasie mit sich selbst soll also gerade *nicht* in einer ›maschinellen‹ Rekursion enden, wie es etwa Leibniz mit den von Gott aufoktroierten Veränderungsgesetzen postuliert, die »wie aufgezogene Uhrfedern nacheinander« (Leibnitz 1847: 50) ablaufen – deutlich wird dies etwa in *Der Sandmann*, in dem Hoffmann mit Nathanael die fatale Konsequenz ausbuchstabiert, die sich aus der ›automatisierten‹ Fremdbestimmung ergibt. Vielmehr ist das Spiel der Phantasie mit sich selbst als ›besonnene‹ Rezeption eines Kunstwerks zu deuten, in der das Subjekt, wie es Hoffmann bereits in der *Beethoven-Rezension* ausführt, sein »Ich von dem inneren Reich« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 633) der Phantasie trennt und so »darüber als unumschränkter Herr« (ebd.: Spalte 634) gebietet. Um dem Dilemma zwischen der kantischen ›Einbildungskraft in Freyheit‹ und den ›Schränken eines gegebenen Begriffs‹ zu begegnen, implementiert Hoffmann in seine Poetik ein transformatives Moment, das dezidiert als *Medientransformation* angelegt ist: Indem er seinen Leser:innen mit dem Text ein virtuelles Substrat anbietet, »pflanzt er gewissermaßen ein initiales virtuelles Objekt in den atmosphärischen Raum zwischen Text und Leser:in. Das Spezifikum von Hoffmanns Poetik ist dabei, dass das eingeschriebene Veränderungsgesetz nicht auf eine Aktualisierung im gleichen Medium abzielt, sondern dezidiert auf eine mediale Transformation verweist und so die ›Freyheit‹ der Einbildungskraft als Spiel der Phantasie mit sich selbst realisiert, ohne eine Rekursion der Leere (vgl. dazu Kapitel 10.3) bei seinen Leser:innen zu initiieren. Aus diesem Grund zeichnet sich Hoffmanns Poetik, wie bereits zu Beginn dieser Arbeit kurz ausgeführt, durch ein metafiktionales Erzählverfahren aus, das die »Literarizität, [...] Künstlichkeit und Gemachtheit« (Stockinger 2012c: 535–536) des Textes herausstellt und so eine ›hypermediacy‹ konstituiert, die die Rezipient:innen in einen steten Aushandlungsprozess überführt (vgl. Bolter/Gru-

sin 2002: 41), der zwischen dem Blick *auf* die Oberfläche des Mediums und *durch* das Medium (vgl. Lanham 1993: 43) auf den ›fiktionalen Raum‹ (vgl. Esposito 1998: 272) dahinter changiert. Im Gegensatz zu der Figur Kreislers, der in den *Kreisleriana* »das künstliche Berauben jedes Mediums« (DKV, K1: 73) zum poetischen/ästhetischen Ideal erhebt, funktioniert Hoffmanns Poetik, wie bereits mehrfach in dieser Arbeit verhandelt, *durch* die ›hypermediale‹ Inszenierung der medialen Formate.

Dieses mediale Changieren setzt Hoffmann mit dem ›Spiel‹ respektive dem »Spielraum« (BRIEFE I: 176) um, den er sich, laut Selbstzeugnis, etwa mit der ›Manier Callot's‹ erschließt. Wie bereits mit Verweis auf Neuhaus (2009: 372) herausgearbeitet, lässt sich das Spiel mit Blick auf Schillers Spielbegriff in eine Fluchtlinie mit dem freudianischen ›Ich‹ setzen, das sich wiederum als selbstreflexive Balance zwischen Distanz und Involvement lesen lässt. Novalis verwendet etwa den Ausdruck »equilibrirende Kraft« (Novalis 1901b: 582), während Jean Paul von einem »Gleichgewicht [...] zwischen Thun und Leiden, zwischen Sub- und Objekt« (Jean Paul 1804: 55) spricht. Wie bereits ausgeführt, wird in Hoffmanns *Œuvre* dieses Ideal in der *Beethoven-Rezension* besonders deutlich, wenn das besondere Genie von Beethoven derart erklärt wird, dass er »sein Ich von dem innern Reich der Töne« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalten 633–634) abtrenne und so »darüber als unumschränkter Herr« (ebd.: Spalte 634) gebiete.³⁰⁵ Es fällt auf, dass Hoffmann den Künstler:innenfiguren, die er in seinen Erzählungen auftreten lässt, dieses Charakteristikum der »Besonnenheit« (Jean Paul 1804: 11) nicht zukommen lässt: Mit wenigen Ausnahmen (wie etwa Theodor in *Das öde Haus*) sind alle Künstler:innen in Hoffmanns fiktionalen Texten gescheiterte Charaktere, die ausschließlich in ihrer selbst geschaffenen fiktiven Realität verortet sind (vgl. dazu Kesting 1990: 165), sich also selbst ›virtualisieren‹ (vgl. Ryan 2015: 22). Hoffmann exemplifiziert mit diesen ›gescheiterten Biografien‹ das Ideal eines romantischen Genies, indem er mit den Künstler:innenfiguren gewissermaßen die Antithese skizziert (vgl. dazu etwa Jean Paul 1804: 55–56), und so »den Wahnsinnigen als den negativen Doppelgänger des Dichters bestimmt« (Kittler 1977: 142). Auch Foucault merkt in *Wahnsinn und Gesellschaft* an, dass der Wahnsinn die

305 Vgl. dazu auch das Gleichnis, das McLuhan (1994: 4) gebraucht, um die Rolle einer abendländischen Leser:in zu klassifizieren: »Western man acquired from the technology of literacy the power to act without reacting. The advantages of fragmenting himself in this way are seen in the case of the surgeon who would be quite helpless if he were to become humanly involved in his operation.«

menschliche Phantasie in besonderem Maße exponiere: Im »Wahnsinn werden zwar die Werte [...] in Frage gestellt, aber, unstimmig und wirr in einem gemeinsamen Phantasiegebilde eigenartig voneinander bloßgestellt, spiegeln sich darin auch alle, selbst die fernsten Formen der menschlichen Phantasie.« (Foucault 1987: 59) In Hoffmanns *Œuvre* findet sich der Konnex von Wahnsinn und Künstler:in mehrfach verhandelt, daher ist – auch mit erneutem Blick auf Foucault – festzuhalten, dass die »Eigenart der Maler, Dichter und Musiker [...] nur ein höflich gemäßigter Ausdruck [ist], um ihren *Wahnsinn* zu bezeichnen.« (Ebd.)³⁰⁶ Einmal mehr ist an dieser Stelle gleichwohl hervorzuheben, dass sich durch die motivische Bearbeitung des Somnambulismus bzw. des Wahnsinns der erzähltechnische Vorteil ergibt, die inneren Zusammenhänge, die eine »gesunde« Psyche/Seele verbirgt, in besonderen Maße freizulegen. Hoffmann verfährt daher in seiner Poetik, wie in Kapitel 6.5 dargestellt, analog zur zeitgenössischen Psychiatrie, die sich durch die »Beschäftigung mit devianten Phänomenen der Seele Aufschlüsse über deren innere Natur erhofft« (Barnickel 2015b: 396).



So ist der Partiturcharakter des Textes nicht nur durch seine Medialität gekennzeichnet, sondern bedingt darüber hinausgehend eine spezifische *Lesart*, die zwischen Produktion und Rezeption oszilliert. Wie Hoffmann durch die Verhandlung der Verschriftlichung von Musik (vgl. Nieberle 2015b: 407), etwa mit Kreisler in den *Kreisleriana* (vgl. DKV, K1: 33), mit Ritter Gluck in seinem gleichnamigen Frühwerk (vgl. DKV, RG: 29), in dem Aufsatz *Alte und Neue Kirchenmusik* (vgl. DKV, KM: 507) sowie in der *Beethoven-Rezension* (vgl. AMZ, BEETHOVEN I: Spalten 637–638) herausarbeitet, sollen die Partituren von einem Künstler:innensubjekt *interpretiert* und aktualisiert werden. Da mit jedem individuellen Lektürevorgang ein neuer subjektiver und atmosphärischer (!) Raum entsteht, verdeutlicht die performative Charakteristik dieses Prozesses die Pluralität der Aktualisierungen. Gerade in Hoffmanns Musikrezensi-

306 Foucault zitiert hier das Theaterstück *Sir Politick Would-be*, das um 1664 von Charles de Saint-Évremond vorgelegt wurde. Im französischen Original findet sich die betreffende Passage folgendermaßen: »les Esprits extraordinaires de tous les temps ont eu la leur: c'est aux imaginations déréglées que nous devons l'invention des Arts: le *Caprice* des Peintres, des Poètes, des Musiciens, n'est qu'un Nom civilement adouci, pour exprimer leur *Folie* sans leur déplaire.« (Saint-Évremond 1706: 205)

on wird diese tiefe Verwandtschaft zwischen Text und Partitur offensichtlich: nicht nur durch die rein typografische – und so mithin ›multimediale‹ Nähe – von Notenzitat und alphabetischen Text, sondern insbesondere durch das zeitgenössische Funktionsprinzip dieser Medien. So rezensierte Hoffmann die Symphonien nicht durch den Besuch eines Konzertes oder einer Aufführung, sondern vielmehr durch die (›kompetente‹) Lektüre und Vergegenwärtigung der Partituren im Imaginären (vgl. dazu Willer 2015a: 217). Diese Funktionsweise überträgt Hoffmann auf die Rezeptionsästhetik seiner fiktionalen Texte: Während etwa in der *Beethoven-Rezension* die Vergegenwärtigung der Symphonie »am Flügel« (AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 142) besprochen wird,³⁰⁷ bringt Hoffmann etwa in den *Elixieren des Teufels* die »Camera obscura« (DKV, ELIXIERE: 12) als *Instrument* und »Werkzeug[] der Darstellung« (Jean Paul 1804: 53) ins Spiel, um seine Leser:innen mit »Werckzeuge [zu] armiren« (Novalis 1901a: 24). Wie das vorhergehende Kapitel gezeigt hat, sind Hoffmanns Texte als Partituren nicht wie »eine gute Strumpfmaschine« (DKV, DA: 419) respektive »wie aufgezogene Uhrfedern« (Leibnitz 1847: 50) algorithmisch abzuarbeiten – und mit Berthold aus *Die Jesuiterkirche in G.* präsentiert Hoffmann auch eine entsprechend gescheiterte Künstlerfigur als Negativbeispiel (vgl. DKV, DJG: 117–120; Kittler 1999: 106) – sondern vielmehr zu *transzendieren* und zu *interpretieren*.³⁰⁸ Diese Konstitution des Texts als unabgeschlossene Affordanz respektive als ›komponierte (!) Appellstruktur‹ (vgl. Iser 1994: 228–229) steht in der Tradition des romantischen Universalkunstwerks, das sich, wie Kapitel 3.2 gezeigt hat, nicht nur durch eine dezidiert ›undogmatische‹ Charakteristik bezüglich seiner Medialität auszeichnet, sondern sich darüber hinausgehend nur durch das Fragment vorzeichnen lässt, dessen eigentliche produktive Realisation (›Entfaltung‹) ausschließlich im Imaginären stattfindet. Mit dieser Poetik des Fragmentarischen und ›Multimedialen‹ findet sich in Hoffmanns Erzählverfahren also nicht nur die von Ryan (2015: 26) für das Virtuelle eingeforderten unendlichen Möglichkeiten der Aktualisierung, sondern auch das transformative Element angelegt, dass das Virtuelle von der Simulation unterscheidet (vgl. Esposito 1998: 270; Ryan 2015: 33), sowie die von

307 Respektive mittels »2 Violons, 2 Violes, Violoncelle et Contre Violon, 2 Flûtes, petite Flûte, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, Contrebasson, 2 Cors, 2 Trompettes, Timbales et 3 Trompes« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 630).

308 Der Begriff des ›Interpretierens‹ spielt bewusst mit der musikalischen Konnotation, ruft also einmal mehr die Analogie von Text und Partitur auf.

Lévy (1998: 53) für das Virtuelle beanspruchte Subjektivierung, die mittels Unbestimmtheit (»indeterminateness of meaning« (ebd.)) verwirklicht wird.

Poetisch setzt Hoffmann diese Charakteristika durch mehrere bereits in dieser Arbeit untersuchte Erzählverfahren um:

- Besonders deutlich lässt sich der Partiturcharakter des Texts durch die Begriffsgeschichte der *Fantasiestücke* herausarbeiten. Wie bereits ausgeführt, deutet Hoffmanns spezifische Schreibweise (»Fantasie«, anstelle von »Phantasie«) auf eine Konnotation zur Musikimprovisation hin (vgl. Matt 1971: 14). Einschränkend ist hinzuzufügen, dass die Signifikanz dieser orthografischen Eigenheit nicht unbestritten ist,³⁰⁹ gleichwohl Hoffmann für sein gezieltes Spiel mit den Schreibweisen bekannt ist (vgl. etwa Lotman 1981: 102).³¹⁰
- Die Nachtstücke »spielen«, wie ebenso bereits verhandelt, mit Konnotationen zur bildenden Kunst. In diesem Zusammenhang ist insbesondere die Hell-Dunkel-Malerei (Chiaroscuro) von Caravaggio hervorzuheben, die eine bildästhetische Realisation der Unbestimmtheitsstelle darstellt, die bei Hoffmann mittels Text aufgerufen wird.
- Diese Unbestimmtheitsstellen lassen sich, bildlich gesprochen, nicht nur durch eine »Leerstelle« realisieren, sondern, wie im Kontext der »Manner Callot's« gezeigt wurde, auch durch die »inkommensurable Bildkomplexität« (Kremer 2003: 99) der »überreichen aus den heterogensten Elementen« (DKV, JC: 17) geschaffenen Kompositionen verwirklichen, deren fehlende Salienz sie in eine Kontinuität zur mit »Kalck beworfenen (berappten) Mauer« (Anonym 1821: 3) in Leonardo da Vincis Inspirationstechnik (vgl. Da Vinci 1882: 57) setzt. In diesem Zusammenhang ist einmal mehr auf die »Anknüpfungspunkte« in der romantischen Hermeneutik zu rekurrieren: Mit Verweis auf Schleiermacher (1838: 167–168) wurde bereits ausgeführt, dass sich bei Hoffmanns Poetik als »freies Spiel« respektive als »eine freie Gedankencombination« nur eingeschränkt zwischen Haupt- und »Nebengedanken« unterscheiden lässt, was in einer Fluchtrichtung zur spezifischen, heterogenen Bildästhetik

309 Eine Auseinandersetzung mit dieser Diskussion findet sich auf Seite 135.

310 Dieses »Spiel« findet sich selbst im musikalischen Fachaufsatz: So schreibt Hoffmann in der *Beethoven-Rezension* etwa »Hayne« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 632) statt »Haine«, wenn er die Rezeption/Vergegenwärtigung der Musik Haydns als performatives Szenario konturiert.

Callots zu lesen ist (vgl. DKV, JC: 17). Provokant formuliert sind Hoffmanns *Texte daher auch Texturen*, mithin »komponierte Appellstrukturen« (vgl. Iser 1994: 228–229), die mit suggestivem Blick »pareidologisch« zu aktualisieren sind.

- Wie nachfolgend gezeigt wird, lässt sich auch Hoffmanns *Serapiontisches Prinzip* medientheoretisch lesen. Die in den notwendigen Medientransformationen einbeschriebenen Übertragungsverluste sind dabei ein konstitutives Merkmal von Hoffmanns spezifischer Poetik, mit der die Unbestimmtheitsstellen geradezu inszeniert werden.

Bei der allgemeinen Betrachtung des *Serapiontischen Prinzips* wurde in Kapitel 6.2 dargelegt, dass in Hoffmanns Poetik mehrere mediale Transformationen und Übersetzungen einbeschrieben sind. Die bei jeder medientechnischen Übersetzung auftretenden Störungen und Verluste (vgl. Ströhl 2014: 79) nehmen in Hoffmanns Poetik eine zentrale Rolle ein, indem sie die für die »fantastische« Rezeption notwendigen Leerstellen und Ambiguitäten hervorbringen. Verdeutlichen lässt sich diese These, wenn Serapions Ausführungen in *Der Einsiedler Serapion* zur Rezeption der Realität dezidiert medientheoretisch gedeutet werden: Im Dialog mit Serapionsbruder Cyprian stellt dieser die folgenden rhetorischen Fragen:

Ist es nicht der Geist allein, der das was sich um uns her begibt in Raum und Zeit zu erfassen vermag? – Ja was hört was sieht, was fühlt in uns? – vielleicht die toten Maschinen, die wir Auge – Ohr – Hand etc. nennen und nicht der Geist? – Gestaltet sich nun etwa der Geist seine in Raum und Zeit bedingte Welt im Innern auf eigne Hand und überläßt jene Funktionen einem anderen uns innewohnenden Prinzip? – Wie ungereimt! (DKV, SB2: 33–34)

Mithin ist festzuhalten, dass das *Serapiontische Prinzip* nicht als naturalistische, verlust- und störungsfreie affine – und in der Terminologie Schleiermachers: »mechanische« (vgl. Schleiermacher 1838: 16) – *Translation* zu denken ist, sondern vielmehr auf die adäquate Artikulation der »Suggestionskraft« (Kremer 2003: 177) der imaginären Bilder abzielt. Aus diesen Ausführungen wird deutlich, dass die abbildende Projektion der memorierten ontologischen Wirklichkeit, die Hoffmann mit der Metaphorik des Schattenbildes – mithin eine archetypische Umsetzung einer affinen Abbildung – vorzeichnet, dem *serapiontischen* Ideal *nicht* genügt. Es ist vielmehr in der Verantwortung der Autor:in, bzw. der Erzähler:in, diese Bilder zu »lebendiger Imagination« (ebd.) zu

bringen, indem keine naturalistische Rekonstruktion des Erlebten aus dem mnemotechnischen ›Archiv‹ der Schattenbilder angestrebt wird, sondern vielmehr die individuelle Vergegenwärtigung der performativen Wirkästhetik, die die Erzähler:in im jeweiligen Moment wahrgenommen hat.³¹¹

Um herauszuarbeiten, dass in der Konzeption des *Serapiontischen Prinzips* die Störungen und Ambivalenzen, die durch die medientechnisch bedingten Übersetzungen verursacht werden, konstitutive Elemente der *serapiontischen* Poetik darstellen, wird in Abb. 6 die in der *Serapiontik* eingebettete Medientheorie kurz schematisch skizziert.

311 Erneut hervorzuheben ist, dass diese spezifische Wahrnehmung als Symbiose von Rezeption und Imagination zu lesen ist. Wie Kremer (2003: 177) insbesondere bei den historisierenden Texten Hoffmanns ausmacht, kann der Erzähler auf mediale Referenz-Urbilder zur Inspiration rekurrieren, etwa, »farbige Geschichten aus älteren Chroniken oder ganz explizit Gemälde aus dem historischen Genre (oder beides)« (ebd.). Dass diese Rezeption jedoch stets vor der Folie der Imagination zu lesen ist, wird insbesondere in der Vorrede der *Fantasiestücke* deutlich, in der Hoffmann ein Stück weit sein poetisches Konzept vorzeichnet: So schreibt Hoffmann über die ihm als Inspiration dienenden Werke Jaques Callots: »indessen geht seine Kunst auch eigentlich über die Regeln der Malerei hinaus, oder vielmehr seine Zeichnungen sind nur Reflexe aller der fantastischen wunderlichen Erscheinungen, die der Zauber seiner überregen Fantasie hervorrief.« (DKV, JC: 17)

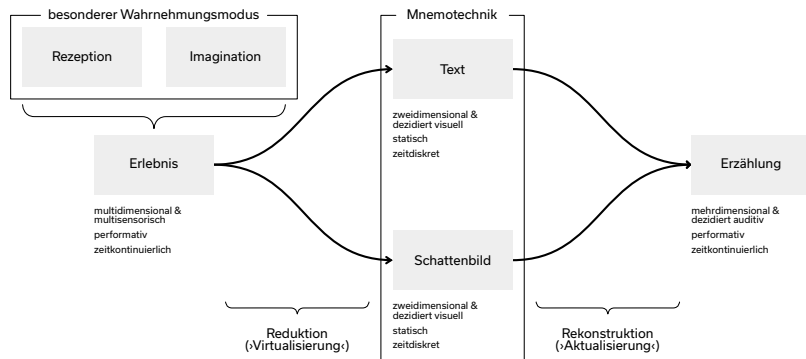


Abb. 6. Hoffmanns in der Serapiontik angelegte Poetik lässt sich auch als Medientheorie lesen. Die verwendete Mnemotechnik unterscheidet sich bisweilen zwischen den einzelnen Erzählungen in den Serapions-Brüdern und wird auch in Kombination angewendet. Herauszustellen ist insbesondere die Affinität der Mnemotechnik zur Schriftlichkeit – nicht nur durch den Text, den Hoffmann seinen Erzählfiguren in Form von Notizen oder Taschenbüchern an die Hand gibt, sondern auch durch die Konzeptualisierung des Gedächtnisses als ›Wunderblock‹, in dem die Erinnerungen als symbolhafte Schattenbilder eingeschrieben werden. (Quelle: Eigene Darstellung)

Wie aus der Grafik hervorgeht, sind in jeder *serapiontischen* Erzählung mindestens zwei Medientransformationen anzutreffen, die sowohl mit deutlichen Reduktionen der sensorischen Reichhaltigkeit – mithin also die von Ryan (2015: 33) für das Virtuelle aufgerufene »complexity of the mediation« – als auch mit der Notwendigkeit der Rekonstruktion der abstrakten, als Hieroglyphenschrift zu lesenden, Schattenbilder zu einem Bild mit »Gestalten, Farben, Lichtern und Schatten« (DKV, SB2: 69) verbunden sind. Dass diese Grafik an signaltechnische Schemata der Analog-Digital/Digital-Analog-Konvertierungen erinnert, ist dabei nicht zufällig. So ist die Überführung von »analog«, zeitkontinuierlichen Erlebnissen in das abstrakte Zeichenvokabular des Schattens als »Quantisierung« und in erweiterter Lesart auch als »Digitalisierung« respektive als »Virtualisierung der Erinnerung« (vgl. Lévy 1998: 50) anzusehen. Wenn die memorierten Schattenbilder, wie Serapionsbruder Lothar ausführt, von der Künstler:in/Erzähler:in bei der Aktualisierung, um »die Darstellung ins äußere Leben zu tragen«, mit Farbe anzureichern sind (vgl. DKV, SB2: 69), dann ist davon auszugehen, dass das mnemotechnische »Schattenreich« als binärer, mithin »digitaler« Raum zu denken ist, in dem nur zwischen

Schatten (o) und Licht (1) zu unterscheiden ist. Während jedoch die ›technische‹ Signalwandlung eine bestmögliche Rekonstruktion des aufgezeichneten Analogsignals beabsichtigt, avisiert die *Serapiontik* eine möglichst adäquate Rekonstruktion der *Wirkästhetik*, die das Ur-Erlebnis bei der Erzähler:in ausgelöst hat. Nachdem sich diese Wirkästhetik durch die Subjektivierung als Verbund von Rezeption und Imagination respektive als *Atmosphäre* zwischen Subjekt und Ort konstituiert, findet sich hier ein zentrales Argument, weshalb eine möglichst genaue, mithin naturalistische/isomorphe Rekonstruktion der ursprünglichen Begebenheiten *nicht* Ziel einer genuin *serapiontischen* Erzählung sein kann. Insofern ist an dieser Stelle den Ausführungen von Gamper zu widersprechen, der in seiner *Elektropoetologie* davon ausgeht, Hoffmann strebe einen medialen ›Kurzschluss‹ an, der »keine medial bedingten Einbußen erleidet« (Gamper 2009: 245). Tatsächlich stellt sich für Hoffmann, wie auch Gamper feststellt, vielmehr die »Frage nach der adäquaten Übertragung des seelischen Zustandes des Schreibers auf seine Leser« (ebd.), mithin also jene Aspekte, die Schleiermacher (1838: 152) als »Vorstellungsmaterial des Verfasser[s]« konzeptualisiert. Und erneut ist darauf hinzuweisen, dass diese Vorstellung als ›Keim‹ (vgl. ebd.: 192), mithin als ›magisches Präparat‹ (vgl. AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 143–144) zu denken ist, das auf die Ergänzungsleistung der Leser:innen als ›erweiterten Autor:innen‹ angewiesen ist. Dass Hoffmann mitnichten auf einen direkten medialen Transport des (visuell) Erlebten abzielt, wird besonders in der Erzählung *Der Einsiedler Serapion* deutlich, in der Serapion ausführt, »daß es nur Mangel höherer Erkenntnis sei, wenn der Dichter alles, was er vermöge seiner besonderen Sehergabe vor sich in vollem Leben erschaue, in den engen Raum seines Gehirns einschachteln wolle.« (DKV, SB2: 34) Das »Kunstwerk, das nur noch im Kopfe existiert« (Kesting 1990: 169), konstituiert sich also durch die Aktualisierung eines virtuellen Objektes, das eine dezidiert *schriftliche* Medialität besitzt. Aus diesem Grund ist eine mediale Transformation des Erschautes und Erlebten notwendig, mithin eine Übersetzung der »Morphologie der äußern Objektwelt« (Matt 1971: 22) in das »Hieroglyphen-Alphabet« (Jean Paul 1804: 32) der Schattenbilder. Wie sich mit nachfolgendem Zitat aus Reils *Rhapsodien* zeigen lässt, war dieser Befund ein zentraler Diskurs in der Psychiatrie um 1800:

Daher rührt es, dass der Geist jeden Stoff, der ihm gegeben wird, seiner Organisation gemäss verarbeitet, und überall Einheit in das Mannichfaltige zu bringen sucht. Er wickelt im Selbstbewusstsein den unermesslichen Faden der Zeit in einem Knäuel zusammen, reproducirt abgestorb-

ne Jahrhunderte und fasst die ins Unendliche ausgestreckten Glieder des Raums, Bergketten, Flüsse, Wälder und die am Firmament hingestreuten Sterne in das Miniaturgemälde einer Vorstellung auf. (Reil 1803: 55)

Diese Transformation in das ›Miniaturgemälde‹ lässt sich als *Verschriftlichung* und mit Blick auf Lévy (1998: 50) insbesondere als *Virtualisierung der Erinnerung* (»virtualization of memory«) lesen. So ist herauszustellen, dass sich beide in der *Serapiontik* ausbuchstabierte Mnemotechniken als Ausprägungen einer *Schreibpraxis* lesen lassen. Während bei der textuellen Fixierung, die Hoffmann etwa mit Taschenbüchern oder Notizen in seinem Werk implementiert, diese Verwandtschaft offensichtlich scheint, sind die Schattenbilder ebenfalls als ›Text‹ zu lesen. Dabei stützt sich diese These nicht nur auf die rein visuelle Verwandtschaft von (schwarzem) Schattenbild mit dem gedrucktem Zeichen, sondern rekurriert auch auf den ›Wunderblock‹, den Sigmund Freud als Gleichnis für das Gedächtnis bemüht, in den die Erinnerungen gleichsam *eingeschrieben* werden (vgl. Freud 1925: 1–3).

Die *Serapiontik* ist jedoch, wie in Abb. 6 gezeigt wurde, als mehrstufige Mediatisierung zu deuten, in der die *Virtualisierung*, mithin die Fixierung des Erlebten in Schattenbilder nur eine erste Phase darstellt. So ist insbesondere die ›Rekonstruktion‹, mithin die »Aktualisierung« (Iser 1994: 229) der virtualisierten Schattenbilder zu einem multimedialen und performativen Erlebnis ausschlaggebend, um dem *serapiontischen* Ideal zu entsprechen, wie sich etwa in der Forderung nach der »plastischen Ründung« (DKV, SB2: 34) oder der »Lebendigkeit« (ebd.: 176) offenbart, mit der »die Darstellung ins äußere Leben zu tragen« (ebd.: 69) ist. Und einmal mehr ist an dieser Stelle herauszustellen, dass Hoffmann mit dieser (medien-)transformativen Poetik das Dilemma zwischen dem Ideal der kantischen »Einbildungskraft in Freyheit« (Kant 1797: 328) respektive des »Spiels der Phantasie mit sich selbst« (vgl. Kremer 2003: 104) und den »Schranken eines gegebenen Begriffs« (Kant 1797: 328) auflöst, indem die Aktualisierung des virtuellen Objekts in einem neuen medialen Format stattfindet.

Die Praxis der Aktualisierung deutet Lévy, jedoch ohne einen bibliografischen Verweis, als zentralen Prozess, der der Virtualisierung symbiotisch gegenüber steht: »Actualization involves more than simply as signing reality to a possible or selecting from among a predetermined range of choices. It implies the production of new qualities, a transformation of ideas, a true becoming that feeds the virtual in turn.« (Lévy 1998: 25) So ergibt sich eine unendliche ›Schleife‹ aus Aktualisierungen und Virtualisierungen, die Lévy mit

einem ›Möbiusband‹³¹² konzeptualisiert (vgl. ebd.: 58; Ryan 2015: 27).³¹³ In Anbetracht von Hoffmanns ›dialogischen‹ Erzählexperimenten (vgl. Kapitel 4.6) findet diese ›Schleife‹ von Virtualisierungen und Aktualisierungen nicht nur innerdiegetisch zwischen den Figuren statt, sondern ist auch vor der Folie der Metafiktionalität zu lesen, indem Hoffmanns Texte mit den Leser:innen in einen ›Dialog‹ treten:

Der Leser wird zum Dialogpartner dieser in sich wiederholenden Spielen und Spiegelungen auf eine ›endlose Schleife‹ [...] hinauslaufenden ironischen Autothematik. Somit steht der Leser ›mit wahrhaft poetischem Gemüt‹ [...] im Zentrum dieser Ästhetik; denn er ist es, der ihr sowohl unterhaltendes wie Erkenntnis förderndes Potential abrufte, es im Prozess der Lektüre aktiviert und revitalisiert. (Loquai 2012: 45)

Während also die Aktualisierung eines virtuellen Objekts zunächst analog zu der Aktualisierung eines Texts im Lesevorgang zu deuten ist, wie ihn etwa Iser (1994: 229) ausbuchstabiert, ist die »Interaktion zwischen Text und Leser« (ebd.) in Lévy's Ausführungen deutlich reichhaltiger. Aus diesem Grund rekurriert er in *Becoming virtual* nicht auf einen ›statischen‹ beziehungsweise analogen Text, der bereits ein ›verwirklichtes‹ Faktum (›black on white, already fully realized« (Lévy 1998: 52)) ist, sondern auf digitale Hypertexte. So kann das ›feedback‹ als zentrale Charakteristik einer genuinen Interaktivität eines Mediums tatsächlich durch individuelle Rekombinationen zu einem neuen textlichen *Substrat* führen. Man könnte an dieser Stelle entgegnen, dass auch Hoffmann diese hypertextuellen Eigenschaften in seinem *Cœuvre* implementiert, so wurde beispielsweise das Erzählverfahren von Hoffmanns Roman *Kater Murr* aufgrund dessen fragmentarischer und ›hochartifizielle[r]«

312 Tatsächlich spricht Lévy auch von einem »Moebius Effect« (Lévy 1998: 33).

313 Das Verhältnis zwischen Virtualisierung und Aktualisierung kann auch als ›Spielraum‹ gedeutet werden: »Virtualisierung besagt im Bereich der Erfahrung, daß etwas als möglich erfahren, betrachtet oder behandelt wird. Berücksichtigen wir, daß die erfahrbare Wirklichkeit immer schon Spielräume der Möglichkeit offenläßt, also niemals als reine oder volle Wirklichkeit vorkommt, so treten Potentialität oder Virtualität zunächst nicht in einem Kontrast zur Wirklichkeit, sondern zur Aktualität.« (Waldenfels 2002: 316) Nachdem sich auch Hoffmann mit seiner Poetik einen »Spielraum zu manchem« (BRIEF I: 176) erschließt, ist anzunehmen, dass auch die ›Manier Callot's‹ ein ›Möbiusband‹ darstellt.

Komposition« (Kremer 2012d: 343) von Bolter (2015: 326–327) bereits als Antizipation des Hypertexts gelesen.

Gleichwohl ist herauszustellen, dass es für die weitere Argumentation gar nicht notwendig ist, eine Verwandtschaft mit dem Hypertext nachzuweisen, um eine dynamische Natur für Hoffmanns Texte zu beanspruchen: So skizziert Hoffmann auch mit dem *Serapiontischen Prinzip* jene ›fluide‹ respektive dynamische Charakteristik eines interaktiven Texts, wenn die memorierten »Schattenbilder« (DKV, SB2: 12) als hieroglyphische, in den ›Wunderblock‹ geritzte Zeichen gelesen werden, die in ihrer hypermedialen Zusammenstellung eine *Textur* bilden.³¹⁴ Indem dieser ›Text‹ nur noch als Substrat für die subjektive Aktualisierung gedeutet wird (»The text serves as a vector, a substrate, or pretext, for the actualization of our own mental space.« (Lévy 1998: 49)), bildet die Erzählinstanz – und im übertragenen Sinn auch die Leser:in – den zentralen ›Prozessor‹, der nicht nur lesend auf seine imaginären Texte zugreifen kann, sondern diese in seinem vergegenwärtigenden Rezeptionsprozess auch neu ›arrangiert‹ und ›komponiert‹.

Durch die Auseinandersetzung der *Eigensinnigkeit* eines Künstler:innen-subjekts mit dem *Eigensinn* eines ästhetischen Material findet ein Prozess statt, in dem die Künstler:in mit dem Material interagiert, während gleichzeitig das Material die Künstler:in inkorporiert (vgl. Flusser 1997: 9–10). Mit Berthold in *Die Jesuiterkirche in G.* verhandelt Hoffmann etwa auch ein gescheitertes Künstlersubjekt, dem diese *Eigensinnigkeit* abhanden gekommen ist. Deswegen geht Berthold auch in seinem Kunstwerk auf, jedoch »nicht wie jener fernöstliche Maler, der vor lauter Demut nach zehn langen Arbeitsjahren ins eigene Gemälde eingehen konnte, sondern wie ein Roboter, der medientechnische Algorithmen befolgt« (Kittler 1999: 106). Aus diesem Grund ist die Stärkung des ›Ichs‹, das Hoffmann etwa im ›Spiel‹ der ›Manier Callot's‹ oder in der *Beethoven-Rezension* so prominent ausbuchstabiert, für die Verhandlung als zentrales Interface relevant – denn durch die individuelle Aktualisierung wird der Text gewissermaßen zu einer Artikulationsform respekti-

314 So ist daran zu erinnern, dass Freud die Metapher des ›Wunderblocks‹ auch deswegen verwendet, weil die Inskriptionen auch partiell verblasen können, überschrieben oder anderweitig obfuskiert werden, aber dennoch geritzte Spuren hinterlassen (vgl. Freud 1925: 1–3). Die Seiten des ›Wunderblocks‹ gleichen also in ihrer Anmutung tatsächlich der ›mit Kalck berappten Mauer‹, die als Inspirationsmodell Leonardo da Vincis für die *Serapiontik* erschlossen wurde.

ve zu einem *Spiegel* des Leser:innen- bzw. Künstler:innensubjekts: »The text will have served as an interface to ourselves« (Lévy 1998: 49).

Hoffmanns zahlreiche Erzählexperimente mit Herausgeber- und Autorfiktionen, eingeschobenen fiktiven Briefen, Erzählinstanzen und dialogischen Settings verfremden also die Medialität des Texts, indem sie die geradezu »organische« *Textur* eines imaginären Schattenbilds remediatisieren, um einen »fluiden« Zustand des Texts hervorbringen, der jene von Lévy aufgerufene »feedback«-Schleife aus gegenseitigen Virtualisierungen und Aktualisierungen ermöglicht. Hoffmanns Texte werden – auch durch die Implementierung von dialogischen Interaktionen zwischen textlichem Substrat und Leser:in respektive durch das Zurücktreten des historischen Autors hinter Erzählinstanzen und -experimenten – zu einem »sozialen« Geflecht transformiert, wie sich mit Blick auf Lombard/Ditton (1997: o.S.) zeigen lässt: »Finally, when the medium itself presents us with social cues normally reserved for human interaction we are likely to perceive it not as a medium but as an independent social entity, a tranformed [sic!] medium«.

Lombard/Ditton (1997: o.S.) beschäftigen sich in ihren Ausführungen mit »klassischen« Mensch-Maschine-Interaktionen, indem sie die typischen Medientechnologien der 1990-er Jahre analysieren. In diesem Kontext vertreten sie die These, dass das Medium immanent »transparent« sei und nur noch als Kommunikationspartner:in wahrgenommen werde. Paradoxerweise führt diese Konstitution in Hoffmanns Poetik nicht zu einer »transparent immediacy«, wie sich anhand der Ausführungen von Lombard/Ditton (ebd.) vermuten ließe – vielmehr changieren Hoffmanns Texte zwischen »hypermediacy« und »transparent immediacy«. Dieser Befund vermag zunächst verwundern, denn auch Lanham (1993: 43) stellt fest, dass gedruckter Text zu einer Medialität tendiert, die in seiner Terminologie als »see-through«-Ästhetik zu deuten ist: »Print wants the gaze to remain THROUGH and unselfconscious all the time.« (Ebd.) Hoffmann durchbricht diese »Transparenz« in seiner Poetik jedoch, indem er die Funktionsweise seiner Poetik als Metafiktionen ausbuchstabiert. Wie bereits mehrfach ausgeführt, ist Hoffmanns rezeptionsästhetisches Ziel daher keinesfalls ein »unselfconscious gaze« (vgl. ebd.), kein unreflektiertes »Sehen«, sondern vielmehr ein (selbst-)reflektiertes und mithin *serapiontisches* »Schauen«, mit dem das initiale Substrat »mit einem dichten, changierendem Gewebe der Phantasie« (Matt 1971: 34) überzogen wird. Dieses Substrat kann einerseits die alltägliche Wirklichkeit, andererseits jedoch auch die »mechanische« Komponente einer »Schriftbildlichkeit« (Krämer 2006: 78) sein. Analog zu Lévy's »fluider« Textualität, die sich in seinen Ausführungen insbesondere

im individuellen Arrangement von Hypertexten bei der Rezeption einstellt (vgl. Lévy 1998: 50–52), bleiben auch in Hoffmanns *Serapiontik* die ›mechanischen‹ Komponenten der Schattenbilder statisch. Erst bei der imaginären Rezeption und Aktualisierung, wenn also das Subjekt in *Interaktion* mit dem textuellen ›Ort‹ tritt, werden diese Substrate durch die *Eigensinnigkeit* des Rezipient:innen- respektive Künstler:innensubjekts zu einer individuellen Darstellungsform gebracht. So erinnert einmal mehr Hoffmanns Poetik an das Verhältnis von Partitur als prosaisches, mithin ›mechanisches‹ Substrat und den Leser:innen- respektive Autor:innensubjekt als Interpret:in dieser hieroglyphischen ›Schattenbilder‹. Daher ist dieses ›Komponieren‹ (vgl. Steinecke 1997: 58) eines Texts jene Virtualisierung, die Lévy (1998: 33) in seinem ›Möbiusband‹ von Virtualisierung und Aktualisierung adressiert.

Es ließe sich nun einwenden, dass Lévy's Ausführungen zur Aktualisierung und insbesondere zur Virtualisierung letztlich nur bekannte Konzepte neu benennt, wie Ryan (2015: 27) anmerkt: »Skeptics may object that Lévy's concept of virtualization simply renames well-known mental operations such as abstraction and generalization, but partisans will counter that the notion is much richer because it explains the mechanisms of these operations.« So finde sich in der Art und Weise, *wie* diese Virtualisierung ausgeführt wird, gleichsam auch das *Potential* wieder, wie sich die Aktualisierung dieses Virtuellen ausgestaltet. Abstraktionen und Generalisierungen, so Ryan (ebd.: 27–28) weiter, sind daher nur, um mit Schleiermacher (1838: 16) zu sprechen, ›grammatische‹ Aufzeichnungen von Fakten, während das Virtuelle, wie bereits mehrfach ausgeführt, »eine viel reichhaltigere Absicht« (Esposito 1998: 270) verfolgt, die sich in romantischer Terminologie als ›Entfaltung‹ beziehungsweise ›Interpretation‹ fassen lässt. Wird also Hoffmanns Poetik vor der Folie dieses ›Möbiusbandes‹ gelesen, dann ist diese besondere Funktion zum einen in den Medientransformationen zu verorteten, die Hoffmann in seinem Werk als konstitutives Erzählverfahren verwendet. Zum anderen sind die eingeschriebenen Veränderungsgesetze anzusprechen, die im Falle von Hoffmanns Poetik auf diese Medientransformation anspielen und so die Rolle der ›Schöpfer:in‹ auf die Leser:innen übertragen.

In dieser Poetik ist die Partitur gewissermaßen in den Schattenbildern der Erinnerung angelegt, die Komposition dieses ›Ur-Substrats‹ übernehmen »die wirklichen Erscheinungen im Leben« (DKV, DÖH: 163), die sich »oft viel wunderbarer gestalteten, als alles, was die regste Fantasie zu erfinden trachtete« (ebd.), wie Hoffmann zu Beginn des *öden Hauses* schreibt. Diese Virtualisierung ist, wie etwa Ryan (2015: 27) betont, dezidiert an das Subjekt – und

dessen *Eigensinnigkeit* – gebunden. Aus diesem Grund buchstabiert Hoffmann auch die »Sehergabe« (DKV, SB2: 34), mithin das besondere »Schauen« als Rezeption der prosaischen Objektwelt, so prononciert in seinen Werken aus (vgl. dazu etwa DKV, DÖH: 164; Schnell 2000: 13; Steigerwald 2000: 127), da in diesem »Komponieren« die Virtualisierung gleichsam ihren Anfang nimmt. Nachdem Lévy (1998: 50) bei seiner These zur Virtualisierung der Erinnerung dezidiert auf die Praktik des Schreibens rekurriert, ist erneut festzuhalten, dass Hoffmanns *Serapiontik* ebenfalls auf Praktiken Bezug nimmt, die sich als Verschriftlichung lesen lassen: In den *Serapions-Brüdern* deutet etwa die Gestalt der »Schattenbilder des in tiefe Nacht versunkenen Lebens« (DKV, SB2: 12) auf eine »symbolische«, mithin »schriftliche«/»hieroglyphische« Medialität der Erinnerungen hin, während im *Nachtstück Das öde Haus* der Erzählinstanz ein »Taschenbuch« (DKV, DÖH: 165) an die Hand gegeben wird. Dass beide Medien ihre Wirkästhetik nur dann entfalten, wenn die medienimmanenten Limitierungen durch den performativen Vortrag der Erzählinstanz aufgehoben werden, wird etwa deutlich, wenn Theodor (*Das öde Haus*) bei seiner Erzählung nur »dann und wann in dies Buch« (ebd.) hineinblickt, während das *Serapiontische Prinzip* mit dem Anspruch an »Lebendigkeit« (DKV, SB2: 176) und »Farbigkeit« (vgl. ebd.: 69) mediale Formate privilegiert, die ein Textmedium dezidiert nicht erfüllen kann.³¹⁵

Analog zur Vergegenwärtigung einer performativen und auditiven Inszenierung aus der Partitur, deutet auch die *Serapiontik* darauf hin, dass die Aktualisierung etwas aus dem Medium entstehen lässt, das dem inhärenten *Eigensinn* des Mediums widerspricht – mithin wird der *Eigensinn* des Mediums also durch die *Eigensinnigkeit* der Leser:in/Künstler:in ersetzt. Durch die mittels selbstreflexiver Introspektive realisierte Rezeption der imaginären Schattenbilder – man könnte auch vom *Lesen* eines hieroglyphischen Texts aus dem »Wunderblock« (Freud 1925: 1) des Gedächtnisses sprechen – obliegt es den Serapionsbrüdern, Farbe und Lebendigkeit *aufkeimen*³¹⁶ zu lassen. Ähnlich den Serapionsbrüdern sollen demnach auch Hoffmanns Leser:innen

315 Dieser Befund wird bereits in der *Beethoven-Rezension* deutlich, in der Hoffmann bei der *Lektüre* der Partiturseiten davon spricht, dass das »Pianoforte [...] das grosse Werk [gebe], wie ein Umriss das grosse Gemälde, den die Phantasie mit den Farben des Originals belebt.« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 659)

316 Vgl. dazu die Metaphorik der »magischen Präparate« (AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 144) respektive des »Keim[s]« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634), die Hoffmann in der *Beethoven-Rezension* verwendet.

nicht nur als ›erweiterte Autor:innen‹, sondern als ›erweiterte Künstler:innen‹ die schwarz-weißen Zeichen der gedruckten Texte als Schattenbilder beziehungsweise als »Abblätterungen von der wirklichen Welt« (Jean Paul 1804: 31) begreifen, mithin als Partitur, die mittels Imagination zu einer neuen Medialität zu ›remedialisieren‹ (vgl. Bolter/Grusin 2002: 45) ist. In diesem transformativen Prozess ist die Potentialität respektive die Virtualität des Textes einbeschrieben:

The virtuality of texts and musical scores stems from the complexity of the mediation between what is there, physically, and what is made out of it. Color and form are inherent to pictures and objects, but sound is not inherent to musical scores, nor are thoughts, ideas, and mental representations inherent to the graphic or phonic marks of texts. They must therefore be constructed through an activity far more transformative than interpreting sensory data. (Ryan 2015: 33)

Unter Vorgriff auf die Überlegungen, die nachfolgend im Kontext des Texts als virtuelles Objekt ausgeführt werden, offenbart sich bereits hier, dass der *Eigensinn* des Virtuellen sich deutlich von der ästhetischen Sprache der Simulation abgrenzt. Während die Simulationsästhetik auf eine Replikation der »Morphologie der äußern Objektwelt« (Matt 1971: 22) abzielt, mithin also die ›Sensationen‹ in ihrer Medialität, Intensität und Ästhetik affin – oder, um in romantischer Terminologie zu bleiben: ›grammatisch-mechanisch‹ (vgl. Schleiermacher 1838: 16) – auf die imaginären Repräsentationen projiziert, beansprucht das Virtuelle eine Pluralität an Bedeutungen und insbesondere medialen Erscheinungsformen (vgl. dazu einmal mehr Esposito 1998: 270), um die aufgerufene ›transformative‹ Charakteristik zu realisieren. Diese Medialität *entfaltet* sich, indem die Leser:innen als ›erweiterte Künstler:innen‹ die romantischen Kunstwerke, einer Partitur gleich, interpretieren und in einer neuen medialen Ausdrucksform vergegenwärtigen. Aus diesem Grund wäre für eine derartige Poetik, die den Text als Partitur begreift, eine dezidierte ›transparent immediacy‹ kontraproduktiv, denn erst in der (selbst-)bewussten und ›besonnenen‹ Reflexion der Medialität lässt sich deren Potentialität freischalten. So geht auch Ryan (2015: 22) davon aus, dass eine mediale Transparenz zu einer ›virtuellen‹³¹⁷ Ästhetik führe, die sich insbesondere durch ihre ›Falschheit‹ re-

317 Auch wenn Ryan hier terminologisch das ›Virtuelle‹ bemüht, so scheint der Begriff der ›Simulation‹ hinsichtlich der von ihr anvisierten Ästhetik passgenauer.

spektive durch ihre *Simulacra* auszeichne (vgl. Baudrillard 1994: 3), wohingegen das Virtuelle als Potential gerade durch die Inszenierung der Medialität funktioniert (vgl. Ryan 2015: 27). Aus diesem Grund zielt Hoffmanns Poetik auf eine Zusammenführung von »heterogensten Elementen« (DKV, JC: 17) ab, mithin eine »hypermediacy«, deren typische Unabgeschlossenheit (vgl. Bolter/Grusin 2002: 31) mit dem romantischen Motiv des Fragmentarischen korrespondiert. Das virtuelle Potential eines Textes entfaltet sich durch die »Schleife« bzw. das Möbiusband von Virtualisierungen und Aktualisierungen – insofern kann das Virtuelle auch durch seine Gegenbegrifflichkeit gefasst werden, wenngleich jedoch diese Gegenbegrifflichkeit nicht »im Realen«, sondern vielmehr im »Aktualisierten« zu verorten ist (vgl. dazu Esposito 1998: 270). Diese Aktualisierung ist wiederum, wie Ryan (2015: 33) ausführt, nicht nur im »Auffüllen« der Unbestimmtheitsstellen, sondern insbesondere in der Vergegenwärtigung des *Raums* bei der Lektüre zu verorten. Mit »Raum« ist nicht (nur) die imaginäre »Verbildlichung« der diegetisch ausbuchstabierten Topografie gemeint, sondern insbesondere das Aufspannen eines systemischen – und durch die Symbiose von Subjekt und »Ort« auch *atmosphärischen* – Raums aus den einzelnen Handlungsfäden, – ein Prozess, der oftmals diametral zur Linearität des Textes angelegt ist: »In the case of texts, the process of actualization involves not only the process of filling in the blanks described by Iser but also [...] spatializing the text by following the threads of various thematic webs, often against the directionality of the linear sequence.« (Ebd.)

Besonders prononciert offenbart sich dieser Befund in Hoffmanns Roman *Die Elixire des Teufels*, dessen multiperspektivisches und chronologisch verschachteltes Erzählformat geradezu typisch für diese Art von Rezeption (und Konstruktion) zu deuten ist. Hoffmanns virtuelle »Keime« – einmal mehr ist daran zu erinnern, dass zu Beginn der *Elixire* die Metapher des »Keims« aufgerufen wird (vgl. DKV, ELIXIERE: 12) – unterscheiden sich hier also von den »Veränderungsgesetzen« (Leibnitz 1847: 50), die »virtuell vorhanden« (ebd.) sind und »wie aufgezugene Uhrfedern nacheinander ab[laufen]« (ebd.), wie es Leibniz annimmt. Vielmehr wird die Rolle des »Schöpfer:innensubjekts« (vgl. Novalis 1901a: 25) auf die Leser:in übertragen, die die Linearität des Textes

zu einem multiplen, mehrdimensionalen und genuin *atmosphärischen* Raum aktualisieren soll.

Dass Hoffmann auf ein ›Aufspannen‹ eines Raums aus den einzelnen Handlungsfäden abzielt, wird etwa zu Beginn des Romans deutlich, in dem der fiktive Herausgeber die Leser:innen in direkter Ansprache adressiert:³¹⁸

Nachdem ich die Papiere des Capuziners Medardus recht emsig durchgelesen welches mir schwer genug wurde, da der Selige eine sehr kleinliche mönchische Handschrift geschrieben, war es mir auch, als könne das, was wir insgemein Traum und Einbildung nennen, wohl die symbolische Erkenntnis des geheimen Fadens sein, der sich durch unser Leben zieht, es festknüpfend in allen seinen Bedingungen (DKV, ELIXIERE: 12)

Der Text wird so zu einem ›Gewebe‹ aus unterschiedlichen Versatzstücken (vgl. Barnickel 2015a: 44), das einmal mehr das raumschaffende Moment in der Interaktion der Leser:in mit dem vormalig ›toten Ort‹ (vgl. Certeau 2015: 345–346) des Texts hervorhebt.³¹⁹ Der Text bzw. die ›Schriftbildlichkeit‹ selbst ›verschwindet‹ dabei zusehends – allerdings nicht durch eine ›transparent immediacy‹, sondern durch seine selbstreferenzielle Entfaltung, in der das Substrat der »Anknüpfungspunkte« (Schleiermacher 1838: 192), einem ›Wunderblock‹ gleich, mit subjektiven Erfahrungen bei der Lektüre *überschrieben* wird.

But while we *fold the text* in upon itself, thereby producing its *self-referentiality*, its autonomous existence, its semantic aura, we are also relating the text to other texts, other discourses, images, and affects, to the immense fluctuating storehouse of desires and signs that constitutes our being. It is no longer the meaning of the text that concerns us, but the direction and elaboration of our thought, the accuracy of our image of the world, the fulfillment of our plans, the awakening of our pleasure, *the thread of our dreams*. This time the text is no longer crushed and crum-

318 Und kaum eine heutige Ausgabe der *Elixire* verzichtet darauf, zumindest die komplexen Verstrickungen der Verwandtschaftsbeziehungen des Protagonisten grafisch darzustellen (vgl. etwa DTV, ELIXIERE: 382; Steinecke 2019: 592).

319 Vgl. zur ›organischen‹ Charakteristik des ›Gewebes‹, das sich aus dem ›Keim‹ entwickelt, auch die Ausführungen zum ›genialen Stoff‹ in Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* (vgl. Jean Paul 1804: 71).

pled into a ball, but cut up, pulverized, distributed, evaluated in terms of an autoparturient subjectivity. (Lévy 1998: 48–49, Hervorhebungen A.S.)

Lévy beschäftigt sich zu keinem Zeitpunkt in seinen Überlegungen zum Virtualitätscharakter des Texts mit Hoffmann; dennoch offenbaren sich signifikante Schnittmengen zwischen Hoffmanns Poetik und Lévy's Thesen – so findet sich das Motiv, dass sich das textuelle Substrat bei der Lektüre schlussendlich retiriert, auch im Vorwort der *Elixire des Teufels* wieder: »Du erkennst den verborgenen Keim, den ein dunkles Vermächtnis gebär, und der, zur üppigen Pflanze emporgeschossen, fort und fort wuchert in tausend Ranken, bis eine Blüte, zur Frucht reifend, allen Lebenssaft an sich zieht, und den Keim selbst tötet.« (DKV, ELIXIERE: 12) Der fiktive Herausgeber antizipiert hier die Lektüre des textlichen Substrats (»Keim«), das sich als »magisches Präparat« (vgl. AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 144) zu einer arabischen Bedeutungspluralität entfaltet und in letzter Konsequenz den toten »Ort« des Texts (vgl. Certeau 2015: 345–346; AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 144) durch einen subjektiven Raum ersetzt: »The text will have served as an interface to ourselves.« (Lévy 1998: 49) Die »unleserliche mönchische Handschrift« (DKV, ELIXIERE: 12) der *Elixire* verweist also zuvorderst auf sich selbst und ist in dieser Fluchtlinie als Projektionsmedium – einmal mehr ist daran zu erinnern, dass Hoffmann in den *Elixieren* nicht nur die Camera obscura aufruft (vgl. ebd.: 12), sondern auch auf das Funktionsprinzip der Laterna magica rekurriert (vgl. ebd.: 268; Kaminski 2001: 309–310) – der individuellen Fantasie der Leser:innen zu deuten, die den imaginären Raum »zwischen Buch und der Lampe« (Foucault 2008: 122) aufspannt.

Nachdem der »Text sich selbst inszeniert« ist einmal mehr hervorzuheben, dass sich diese (metafiktionalen) Phänomene nicht mit einer »transparent immediacy« erklären lassen, im Gegenteil: Der Text privilegiert eine »hypermediacy«, die sich dadurch auszeichnet, dass das »reichhaltige Sensorium« des rezipierenden Subjekts adressiert wird (vgl. Bolter/Grusin 2002: 34), indem die medienimmanenten Beschränkungen durch die subjektive Vergegenwärtigung überwunden werden. Dass das textliche Substrat respektive der »Keim« bei der Lektüre »verschwindet«, ist eine der zentralen Gemeinsamkeiten, die die Logiken der »transparent immediacy« und »hypermediacy« paradoxerweise

se miteinander verbindet: Das Medium soll nicht mehr repräsentieren, sondern eine eigene Realität konstituieren (vgl. ebd.: 53).³²⁰

Die raumschaffende Praxis des Verbundes Text–Subjekt bzw. Ort–Subjekt als ›hypermediated space‹ (vgl. ebd.: 173–174) verlangt nicht nur nach einer spezifischen, mithin ›romantischen‹ Hermeneutik (vgl. Schleiermacher 1838: 16), sondern insbesondere nach einem Leser:innensubjekt, das die geforderte Interpretation/Improvisation (Text als Partitur) respektive Interpolation (Text als kontrastives Gemälde) realisieren kann. Diese Forderung bedingt, dass die Leser:innen als ›erweiterte Autor:innen‹ gedeutet werden, die in einer »schöpferische[n] Tätigkeit« (Ingarden 1994: 47) als ›creators‹ nicht nur die Unbestimmtheitsstellen mit eigenem künstlerischem ›Genie‹ ergänzen, sondern eine individuelle Realität aus dem textlichen Substrat synthetisieren. Hoffmann fördert diese Herausbildung einer ›kompetenten Leser:in‹, indem er offenkundig defizitäre Künstler:innenfiguren in seinen Texten inszeniert, deren Vorbildfunktion sich durch die Invertierung von deren Charakterzüge konstituiert.

12.1 Zur (romantischen) Hermeneutik

Wie bereits in Kapitel 6.7 ausgeführt, teilt Schleiermacher (1838: 16) die Rezeption eines Texts in zwei grundsätzliche Fluchtrichtungen auf: Einerseits kann das Verhältnis zu Signifikat und Signifikant eine ›grammatische‹ Relationalität besitzen, in der jedes Zeichen *ein* ontologisches Objekt referenziert. Andererseits lässt sich dieses Verhältnis auch *hermeneutisch* verhandeln, indem die »Thätigkeit nur den Charakter der Kunst an sich trägt, weil mit den Regeln nicht auch die Anwendung gegeben ist, d. i. nicht mechanisirt werden kann« (ebd.). Anzumerken ist, dass sich Schleiermachers Hermeneutik auch als Dialektik (»Duplicität« (ebd.: 15)) denken lässt, in der einerseits die ›mechanisch-grammatische‹ und andererseits die ›psychische‹ (vgl. ebd.: 212) res-

320 Vgl. dazu einmal mehr die Feststellung Novalis', der notiert, der Mensch verstehe »eine Welt hervorzubringen –, es mangelt ihm nur am gehörigen Apparat, an der verhältnißmäßigen Armatur seiner Sinneswerckzeuge.« (Novalis 1901a: 24)

pektive die »psychologische Seite« (ebd.: 15) in einer interpretatorischen Methode zusammengefasst werden.³²¹

Nachdem Schleiermacher (ebd.) das hermeneutische »Auslegen« als »Kunst« deutet, rekurriert er hier auf eine »Entfaltung« (vgl. AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634) eines Texts, die sich als jene »Aktualisierung« des Virtuellen (vgl. Lévy 1998: 25) interpretieren lässt, die bei jedem Rezeptionsvorgang eine neue Wirklichkeit hervorbringt und so eine »Pluralität möglicher Bedeutungen« (Antor 2016: 621) offenbart. In der zunächst trivial scheinenden Feststellung Schleiermachers, dass das hermeneutische Auslegen als nicht abzuschließendes Kunstwerk zu betrachten sei, ist also das virtuelle Potential eines Textes *eingeschrieben*. Durch das Auflösen des »grammatischen« Zusammenhangs von Signifikat und Signifikant zugunsten einer »elastischen« (vgl. Kremer 2003: 198) respektive »organischen« Verbindung findet sich wiederum das transformative Moment wieder, in dem Ryan (2015: 27) das genuin Virtuelle verortet. Die daraus resultierenden Aktualisierungen gleichen jedoch in keiner Weise den virtuellen Urbildern, vielmehr »reagieren« (vgl. Lévy 1998: 25) diese auf dieses Substrat.³²² Dieser Befund lässt sich auch in den romantischen Wahrnehmungsmodellen festmachen, so stellt Novalis (1901a: 306) fest, dass der Mensch »zwey Systeme von Sinnen« besitzt, die »so verschieden sie auch erscheinen, doch auf das innigste mit einander verwebt sind.« Während sich ein System der Perzeption der Wirklichkeit annehme, sei das andere System die Wahrnehmungsmodalität des »Geistes« – ist also mithin als Introspektive auf die Einbildungskraft zu lesen. Gewöhnlich stehe, so Novalis weiter, »dieses letztere System in einem Associationsnexus mit dem andern System, und wird von diesem afficirt. Dennoch sind häufige Spuren eines umgekehr-

321 Besonders prononciert führt Schleiermacher (1838: 278) diese Konstitution in seinen Anmerkungen zum Gespräch aus: »Wir haben im Gespräch zwei Operationen, die des Denkens, die rein psychische, und die des Sprechens, welches auf einer rein organischen Funktion beruht. Wir können dieß das Mechanische nennen, in Vergleich wenigstens mit der Operation des Denkens.«

322 Vgl. dazu das Verhältnis von Schleiermachers »Keimentschluss« (Schleiermacher 1838: 192) mit den »Keim[en]« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634), die dem »Grammatiker ohne Genius nur todte, starre Rechenexempel bleiben« (AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 144), die jedoch dem (erweiterten) »Componist« (ebd.: Spalte 143) »magische Präparate [sind], aus denen er eine Zauberwelt entstehen lässt.« (Ebd.: Spalte 144)

ten Verhältnisses anzutreffen, und man bemerckt bald, daß beyde Systeme eigentlich in einem vollkommenen Wechselverhältnisse stehn sollten« (ebd.).

Novalis beschreibt hier also unter dem Vorzeichen der Wahrnehmung respektive des Sehens/Schauens – denn »sämmtliches Wahrnehmungsvermögen gleicht dem Auge« (ebd.: 2) – jenes ›Möbiusband‹ von Virtualisierung und Aktualisierung, das sich auch in Hoffmanns *Serapiontik* nachweisen lässt, in der mehrere Kaskaden dieses ›Möbiusbandes‹ seriell miteinander verschaltet werden. Die Abb. 7 unternimmt daher den Versuch, dieses Wirkprinzip grob zu skizzieren; dabei ist anzumerken, dass die *Serapiontik* für sich genommen wiederum eine ›Virtualisierung‹ des historischen Autors Hoffmann darstellt.

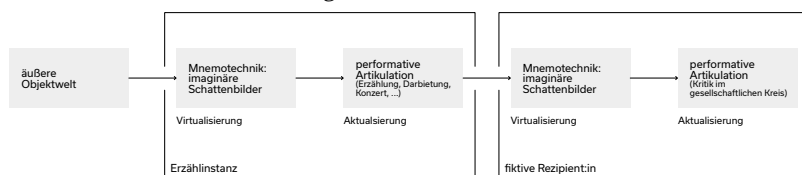


Abb. 7. Konzeptionelle Skizze des Serapiontischen Prinzips als Serie von Virtualisierungen und Aktualisierungen. Die Grafik zeigt dabei nur den innerdiegetischen Anteil der Poetik – tatsächlich ist diese Kette auf der linken Seite mit dem historischen Autor Hoffmann und auf der rechten Seite mit der tatsächlichen Leser:in zu erweitern. (Quelle: Eigene Darstellung)

Diese mehrfach ineinander verschränkten Transformationen sind geradezu typisch für die romantische Poetik. Das Novum, das an dieser Stelle einmal mehr herausgestellt werden soll, ist, dass sich diese arabeske Vielfalt als gestaffelte ›Möbiusbänder‹ von *Virtualisierungen* und *Aktualisierungen* lesen lassen, die das transformative Potential – mithin den zentralen *Eigensinn* des Virtuellen – vervielfältigen respektive ›potenzieren‹. Darüber hinausgehend wird durch diese serielle Kaskadierung deutlich, dass Hoffmann tatsächlich das Virtuelle vorweg nimmt – indem er eine Poetik entwirft, in der das Aktualisierte wiederum Einfluss auf das Virtuelle nimmt. So schreibt Ryan (2015: 27) unter Bezugnahme auf Lévy (1998: 25): »Actualization involves more than simply assigning reality to a possible or selecting from among a predetermined range of choices. It implies the production of new qualities, a transformation of idea, a true becoming that feeds the virtual in turn«.

Die Aktualisierung eines (virtuellen) Schattenbildes konstituiert in der *Serapiontik* also wiederum eine neue ›Wirklichkeit‹, die als Substrat für eine darauf folgende Virtualisierung zu lesen ist. Aus medientheoretischer Perspektive ist daher im *Serapiontischen Prinzip* das von McLuhan (1994: 8) postulierte Phä-

nomen zu identifizieren, dass der ›Inhalt‹ eines Mediums wiederum ein Medium ist. Durch diese arabeske und mit Blick auf Kapitel 6.7 auch als ›fraktal‹ zu lesende ›Verschachtelung‹³²³ findet innerhalb des ›Geistes‹ eine Externalisierung statt, da die Erinnerungen mittels einer introspektiven Vergegenwärtigung aktualisiert werden, indem das ›innere Auge‹ die entstehenden Bilder suggestiv ›erschaut‹. Nachdem in der romantischen Vorstellung diesem Substrat, das Jean Paul als »äußern mechanischen Stoff« (Jean Paul 1804: 68) bezeichnet, erneut eine »Veredlung durch Form« (ebd.) widerfahren muss, findet sich hier die potenzierte Transformation wieder, die dem initialen Urbild graduell, mit jedem Durchlauf der ›Möbiusschleife‹ neue Qualitäten verleiht, bis sich das Aktualisierte vom Virtuellen vollständig getrennt hat. So verhandelt Hoffmann implizit die Differenz zwischen Simulation und Virtualität, indem er mit der *Serapiontik* eine Poetik des Virtuellen implementiert, die das Urbild durch sukzessive Virtualisierungen und Aktualisierungen *verfremdet*, sodass sich eine dezidiert virtuelle Ästhetik herausbildet, für die schließlich die »Frage der realen Realität ganz und gar gleichgültig ist.« (Esposito 1998: 270; vgl. dazu auch Sprenger 2019: o.S.)

Damit bekommt das Virtuelle eine Autonomie vom ursprünglichen Substrat, dessen »Keim« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634; DKV, ELIXIERE: 12) durch die individuelle Rezeption und Interaktion zu einem eigenständigen ›Gebilde‹³²⁴ transformiert wird, das nichts mehr mit der initialen Begebenheit gemein hat. Analog zur sprichwörtlichen Eiche, die aus der Eichel erwächst (vgl.

323 Im Englischen würde sich hier auch der Begriff des ›nestings‹ anbieten, der einerseits das Prinzip der ›Verschachtelung‹ konzeptualisiert, sich andererseits jedoch auch durch seine Anwendung in der Beschreibung von Paradigmen des Programmierens (im Sinne von ›Code schreiben‹) auszeichnet. Gleichwohl findet an dieser Stelle bewusst die deutsche Bezeichnung Verwendung, da auch Hoffmann den Begriff des ›Einschachtelns‹ in seinem Werk gebraucht (vgl. etwa DKV, SB2: 34).

324 Vgl. dazu einmal mehr die Metaphorik Hoffmanns, mit der er etwa in der *Beethoven-Rezension* die Poetik Shakespeares mit einem ›sich verzweigenden Baum‹ (vgl. AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634) konzeptualisiert. In diesem Zusammenhang ebenfalls anzusprechen sind die »magische[n] Präparate« (AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 144), die Hoffmann im zweiten Teil der Rezension erwähnt, aus denen das romantische Genie eine »Zauberwelt entsteigen lässt.« (Ebd.) Und schließlich ist das Vorwort des fiktionalen Herausgebers zu Beginn der *Elixiere des Teufels* heranzuführen, in dem Hoffmann der »üppi-gen Pflanze [...] in tausend Ranken« die Bildlichkeit (und den *Eigensinn*) der Camera obscura beordnet.

Ryan 2015: 18),³²⁵ korrespondiert das aktualisierte Kunstwerk nur noch implizit mit dem initialen Substrat:

382

The seed's problem, for example, is the growth of the tree. [...] This does not signify that the seed knows exactly what the shape of the tree will be, which will one day burst into bloom and spread its leaves above it. Based on its internal limitations, the seed will have to invent the tree, co-produce it together with the circumstances it encounters. (Lévy 1998: 24)

Nachdem in Hoffmanns Ästhetik der Text respektive die Partitur als ›Keim‹/Substrat zu deuten ist, entsteht vor dem Hintergrund der Metafiktionalität ein durchaus paradoxes Phänomen, insofern der Text durch die Referenz auf die eigene Unabgeschlossenheit eine eigenständige Wirklichkeit konstituiert. Besonders prononciert lässt sich dieser Befund mit Hoffmanns *Nachtstück Das steinerne Herz* nachvollziehen, dessen arabeske Motivik bereits in Kapitel 4.1 untersucht wurde. Insbesondere durch diese Arabesken, die als Strukturprinzip in einer Fluchtlinie zu Hoffmanns in der *Beethoven-Rezension* aufgerufenen »Baum« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634) beziehungsweise zur »wuchernden« »üppigen Pflanze [...] in tausend Ranken« (DKV, ELIXIERE: 12) in den *Elixieren* zu lesen sind, deutet sich die Selbstreferenzialität (vgl. dazu auch Meteling 2012c: 525) des Textes an, indem das Symbol des steinernen Herzens einerseits motivisch innerhalb des diegetischen Raums, andererseits konzeptionell als übergreifendes Erzählverfahren zu interpretieren ist. Tatsächlich ist der Text nur dann sinnvoll zu lesen, wenn die lockeren Verbindungen der einzelnen Teile der Erzählung und das überaus verwirrende Erzählprinzip als konstitutives Merkmal, mithin als Umsetzung der Schlegel'schen Arabeske gelesen wird (vgl. Steinecke 2009: 1029). Diese überreiche, mediatisierte und »callotische« Textgestalt spiegelt Hoffmann zu Beginn des Textes innerdiegetisch mit der szenischen Beschreibung des Landsitzes, dessen Stil nicht nur durch »das Barocke, Überladene, Grelle, Geschmacklose« (DKV, DSH: 319) fassoniert wird, sondern ebenso als die »regellose Willkür« (ebd.), mithin als »das kecke Spiel des Meisters mit Gestaltungen, über die er unumschränkt zu herrschen wußte« (ebd.), ausgegeben wird. Medientheoretisch gelesen formiert die Arabeske so eine rekursive *Schleife*, die den Rezipient:innen die Medialität des Textes

325 Dieser Ausspruch wird bisweilen Aristoteles zugesprochen, allerdings findet sich in seinen Schriften kein Hinweis darauf – die dabei zugrunde liegende Idee des Potentials wird gleichwohl bereits in der *Metaphysik* ausbuchstabiert (vgl. Aristoteles 1966: 150, (1032b)).

ständig vergegenwärtigt (vgl. dazu Bolter/Grusin 2002: 33). Die amimetischen Fragmente, die Böttcher (2015: 69) im Text identifiziert, sind daher hypermediale Objekte, deren Selbstbezüglichkeit eine eigene Wirklichkeit konstituieren, die sich ausschließlich aus der Medialität der dargestellten Objekte ergibt (vgl. Bolter/Grusin 2002: 70–71), gerade *weil* sie vornehmlich auf sich selbst und nicht auf eine entfernte Realität verweisen: »[H]ypermedia seek the real by multiplying mediation so as to create a feeling of fullness, a satiety of experience, which can be taken as reality.« (Ebd.: 53)

So ist Hoffmanns »inkommensurable[] Bildkomplexität« (Kremer 2003: 99), die sich, wie in Kapitel 3.3 dargelegt, auch als raumästhetisches Phänomen deuten lässt, in einer Fluchtlinie mit der selbstreferentiellen »hypermediacy« zu lesen. Kesting (1990: 165) interpretiert etwa Hoffmanns Poetik unter Bezugnahme auf Baudelaire als »conception supranaturelle«, die sich von ihrem mimetischen Substrat emanzipiert habe. In *Das steinerne Herz* deutet sich dieser Befund bereits im Formalismus des altfranzösischen Gartens (vgl. Steinecke 2009: 1032) an, der in Abgrenzung zur »albernen Kleinigkeitskrämerei« (DKV, DSH: 319) des englischen Gartens nicht die (mimetische) Natur remediatisiert,³²⁶ sondern vielmehr einen heterotopischen (vgl. Foucault 2005b: 938) »mediated space« (vgl. Bolter/Grusin 2002: 169–170) konstituiert, der im Text als »Spielzeug« (DKV, DSH: 320) bezeichnet wird – was die hypermediale Charakteristik des Ortes akzentuiert.³²⁷ Damit steht die innerdiegetisch ausbuchstabierte Topologie als *Mise en abyme* für die Gestalt und das Funktionsprinzip des Textes selbst, konstituiert also das »Möbiusband« von Virtualisierung/Aktualisierung (vgl. Lévy 1998: 58) und bildet so die »verzwickte Schleife«, die Flusser (2015: 277) als dezidiert virtuelle Charakteristik herausstellt. Einmal mehr ist daran zu erinnern, dass Texte als »Orte« (vgl. Certeau 2015: 346) zu deuten sind und Hoffmann sich laut eigener Aussage einen »Spielraum« (BRIEFE I: 176) durch die »Manier Callot's« einräumt. Mithin findet sich jener »Spielraum« so auch innerdiegetisch in den topologischen Konfigurationen des *Nachtstücks* wieder, indem Hoffmann die Räume ineinander verschaltet, wenn etwa das »steinerne Herz« nicht nur als Plastik im Pavillon

326 Vgl. dazu auch die zeitgenössischen Ausführungen von Hirschfeld (1779: 142), der im ersten Band seiner *Theorie der Gartenkunst* schreibt, »daß in dem engländischen Geschmack das Natürliche, so wie in den französischen Gärten das Künstliche, übertrieben wird.«

327 Vgl. dazu auch die Gegenüberstellung von »Kunstkabinett« (DKV, DA: 412) und »Gartenlaboratorium« (vgl. ebd.: 426) in *Die Automate*.

des Parks in Erscheinung tritt, sondern auch das Gebäude selbst und der umgebende Wald im »Gartenkunstwerk« (DKV, DSH: 319) herzförmig angelegt sind. Und schließlich ist das *Nachtstück* selbst – das wiederum das »steinerne Herz« im Titel trägt – als »Raumkunstwerk« zu deuten, dessen ineinander verschränkte Textgestalt mit den geschilderten Topologien korrespondiert. Nachdem sich jene »hypermediacy« als »conception supranaturelle« (Kesting 1990: 165) lesen lässt, ist ein Blick auf die originäre Passage aus Baudelaires *Curiosités esthétiques* (1868) zu werfen, in dem dieser Begriff Verwendung findet:

Je pourrais tirer de l'admirable Hoffmann bien d'autres exemples de comique absolu. Si l'on veut bien comprendre mon idée, il faut lire avec soin *Daucus Carota*, *Peregrinus Tyss*, *le Pot d'or*, et surtout, avant tout, la *Princesse Brambilla*, qui est comme un catéchisme de haute esthétique. Ce qui distingue très-particulièrement Hoffmann est le mélange involontaire, et quelquefois très-volontaire, d'une certaine dose de comique significatif avec le comique le plus absolu. Ses conceptions comiques les plus supranaturelles, les plus fugitives, et qui ressemblent souvent à des visions de l'ivresse, ont un sens moral très-visible: c'est à croire qu'on a affaire à un ments au génie. (Baudelaire 1868: 392–393)

Baudelaires Feststellung, Hoffmanns Darstellungen seien »les plus supranaturelles«, ist in das erweiterte Konzept der Mimesis als »Regulativ der Nachahmung« (Kremer 2003: 101) einzuschreiben: Nachdem Baudelaire nicht nur von »übernatürlich« spricht, sondern dieses ästhetische Urteil nochmals in den Superlativ steigert (»übernatürlichst«), lässt sich diese Aussage dahingehend werten, dass das mimetische Abbildungskonzept übertroffen/potenziert wurde. Wie in Kapitel 6.6 verhandelt wurde, findet sich die Vorstellung einer Idealisierung des Mimetischen bereits bei Moritz (1788: 4) angelegt – die »conception supranaturelle« spricht also nicht notwendigerweise für eine Ästhetik, die sich von jeglicher naturalistischen Referenz losgelöst hat, sondern vielmehr für eine Lesart der Mimesis als Kontinuum, das an seinen Extrema durchbrochen werden kann. Daher ist es dem (romantischen) Genie möglich, sich so weit von der Nachahmung zu emanzipieren, dass tatsächlich eine genuin neue Ästhetik entsteht, die zwar, wie dargelegt, aus dem initial mimetischen Substrat »keimt«, jedoch nicht mehr auf dieses zurückgeführt werden kann. Durch dieses Erzählverfahren setzt Hoffmann ein ästhetisches Prinzip um, das zwar die von Schleiermacher (1838: 64) aufgerufenen »Anknüpfungspunkte« an die mimetische Natur besitzt, während es gleichzeitig nicht mehr auf seine »grammatische« Abbildungsfunktion zu reduzieren ist. Damit realisiert Hoffmann eine mehrfach ineinander geschachtelte (»fraktale«) Verschränkung

der Medien, indem er, um mit McLuhan (1994: 23) zu sprechen, zunächst mittels eines ›kalten‹ Mediums (Text) ein ›heißes‹ Medium (mimetisches Erlebnis) imaginär konstituiert. Durch die inhärent defizitäre Mnemotechnik als ›hieroglyphisches‹ Schattenbild transformiert er wiederum dieses heiße Medium zu einem ›kalten‹ Medium und implementiert so eine zutiefst transformative Ästhetik, deren *Eigensinn* an die *Eigensinnigkeit* der Rezipient:innen als ›erweiterte Autor:innen‹ gebunden ist.

Mit erneutem Blick auf Esposito (1998: 270) konstituiert sich daher in diesem Erzählverfahren das genuin Virtuelle, da die ›fiktionalen Objekte‹ »nicht mehr auf die Unterscheidung von Zeichen und Referent bezogen« werden können. Es bildet sich also eine geradezu kantische Konzeption eines Kunstwerks heraus, das »selbst nicht durch Nachahmung entsprungen« (Kant 1797: 289) ist und das, so Kant (ebd.: 289–290) weiter, aus ›sich selbst‹ und nicht aus einer reproduzierbaren Willensentscheidung der Künstler:in zu entstehen habe – mithin also jene Charakteristik des Virtuellen, die Lévy (1998: 24) im »seed« respektive Hoffmann im »Keim« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634) festmacht. In dieser Fluchtrichtung ist erneut auf die Differenz zur Interpretation des Virtuellen bei Leibniz einzugehen, der ebenfalls eine organische Metaphorik (›einpflanzen‹) verwendet. Während jedoch bei Leibniz noch die *Eigensinnigkeit* Gottes den Monaden die »Veränderungsgesetze« (Leibniz 1847: 50) einpflanzt und so, um mit Flusser (1997: 10) zu sprechen, dem unförmigen Material eine Form abringt,³²⁸ findet sich bei Hoffmann mit der ›conception supranaturelle‹ der *Eigensinn* in der *Eigensinnigkeit* der Rezipient:innen angelegt, die selbst, um mit Novalis zu sprechen, »*potentia*, Schöpfer« (Novalis 1901a: 25) sind. So ist das Durchbrechen der reinen Nachahmungsästhetik bereits in der romantischen Lesart der Mimesis angelegt, wie sich etwa bei Moritz (1788: 4) zeigt, der den eigentlichen Wert des künstlerischen Nachahmens im Überflügen des Urbilds festmacht:

Ich ahme meinem Vorbilde nach; ich strebe ihm nach; ich suche mit ihm zu wetteifern. – Durch mein Vorbild ist mir bloß das Ziel höher, als von mir selbst, hinaufgesteckt. Nach diesem Ziele muß ich nun, nach meinen Kräften, auf meine Weise, streben; zuletzt mein Vorbild selbst ver-

328 Vgl. 1. Buch Mose: »Und GOTT der HERR machte den Menschen aus einem Erdenkloß« (Die Bibel 1784: 2)

gessen, und suchen, wenn es möglich wäre, das Ziel noch weiter hinaus zu stecken.

Die besondere ›Weise‹, die sich mit Blick auf Hoffmanns Poetik als ›Manier‹ einordnen ließe, ist also mit einer Idealisierung verbunden, mit der das ›natürliche‹ Vorbild in letzter Konsequenz zu überhöhen ist. Diese ›Überhöhung‹ ist wiederum in einer Fluchtlinie mit dem romantischen Ideal der Potenzierung zu lesen: Indem die Künstler:in »dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimißvolles Ansehn« (Novalis 1901a: 304) verleiht, ›verfremdet‹ sie den »äußern mechanischen Stoff, womit uns die Wirklichkeit [...] umgibt« (Jean Paul 1804: 68). Diese Potenzierung des ursprünglichen Substrats schafft, wie sich etwa bei Moritz (1788: 4) zeigt, eine neue Wirklichkeit, die das »Vorbild selbst vergessen« lässt. In ästhetischer Perspektive ist hier eine medientheoretische Grundierung auszumachen, welche die Funktionsweise der ›Übersteigerung des Vorbilds‹ respektive der »Veredlung« (Jean Paul 1804: 68) des »äußern mechanischen Stoff[es]« (ebd.), der ins ›Hyperreale‹, oder, um mit Baudelaire (1868: 292–293) zu sprechen, in eine ›conception supernaturelle‹ drängt, verdeutlicht: Indem die Rezipient:innen das ›absolut Künstliche‹ in seiner Künstlichkeit annehmen und als das ›absolut Reale‹ deuten (vgl. Eco 1986: 42–43), konstituiert sich eine selbstreferentielle Wirklichkeit, die kein ›grammatisches‹ respektive ›mechanisches‹ (vgl. Schleiermacher 1838: 14) Verhältnis zwischen Kunstwerk und alltäglicher »Wirklichkeit« (Jean Paul 1804: 68) einfordert. Vielmehr findet sich hier eine Emanzipation von der Nachahmungsästhetik der Simulation hin zu einem semiotischen Paradigma des genuin Virtuellen, das »nicht mehr auf die Unterscheidung von Zeichen und Referent bezogen werden kann« (Esposito 1998: 270). Die ›absolut künstlichen‹ (vgl. Eco 1986: 43) Objekte sind daher »keine falschen realen Objekte, sondern wahre virtuelle Objekte, für welche die Frage nach der realen Realität absolut gleichgültig ist.« (Esposito 1998: 270)

Hoffmann verhandelt diesen Befund auch innerdiegetisch, wie sich etwa mit Blick auf die Novelle *Der Artushof* zeigen lässt, die er zunächst als Erzählung in *Urania. Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1817* veröffentlicht und nur mit marginalen Änderungen in den *Ersten Band* der *Serapions-Brüder* übernimmt (vgl. Segebrecht 2008: 1316). In einer Schlüsselszene stellt der Maler Berklinger dem Protagonisten Traugott seine aktuelle Arbeit vor, die ihn »schon über ein Jahr beschäftigt und nicht geringe Mühe gekostet hat« (DKV, AH: 191). Im weiteren Verlauf beschreibt der Künstler immer detaillierter seine Komposition, die »geheimnisvolle Verteilung des Lichts und des Schat-

tens [...], das Funkeln der Blumen und Metalle« (ebd.) und steigert sich so in einen sprachlichen Duktus, der sich »[i]mmer stärker, aber immer unverständlicher und verworrener« (ebd.) präsentiert. Diese exaltierte Ausdrucksweise Berklingers lässt sich mithin als Referenz auf Hoffmanns Darstellungstechnik von musikalischen – also gegenstandslosen und ausschließlich in der Imagination stattfindenden – Kunstwerken lesen, die, wie etwa Steinecke/Allroggen (2006b: 638) feststellen, ebenfalls »zu eindringlichen, beschwörenden und nicht selten feierlichen Formulierungen« neigt, denn tatsächlich beschreibt Berklinger ein dezidiert imaginäres Kunstwerk, da die Leinwand – abgesehen von der grauen Grundierung – vollkommen leer ist (vgl. DKV, AH: 191). Berklingers ›Sohn‹ (der sich später als seine verkleidete Tochter Felizitas herausstellt) kommentiert die Arbeit seines Vaters folgendermaßen: »Er [= Berklinger senior] sitzt ganze Tage hindurch vor der aufgespannten grundierten Leinwand, den starren Blick darauf geheftet; das nennt er malen« (ebd.: 192). Das ›Gemälde‹, das laut Berklinger das »wiedergewonnene Paradies« darstelle, sei nicht allegorisch angelegt, das »Bild soll nicht *bedeuten* sondern *sein*« (ebd.: 191). Diese Kunstkonzeption, die Begemann (2015: 95) als Ablehnung jeder »Form der semiotischen Repräsentation, in der Signifikat und Signifikant auseinanderfallen« identifiziert, ist zunächst in einer Fluchtlinie mit einer Simulationsästhetik zu lesen, die sich ebenfalls durch eine ›grammatische‹ Relationalität zwischen Signifikant und Referent konstituiert. Gleichwohl problematisiert Hoffmann mit der ›gescheiterten‹ Künstlerfigur Berklingers diesen starren Konnex von Zeichen und Substrat, indem er mit der ›grauen Leinwand‹ ein Signifikant verhandelt, das auf eine semantische ›Nullmenge‹ verweist.³²⁹ Berklinger präsentiert also eine ›Extremform‹ einer ›natürlichen‹ (vgl. Kittler 1995: 107) respektive ›organischen‹ Urschrift (vgl. dazu Jean Paul 1804: 32), in der Signifikat und Signifikant weitgehend identisch sind (vgl. Montandon 1979: 12) und hier nurmehr auf sich selbst verweisen. Durch diese Konstitution wandelt sich die graue Leinwand zu einem ›Spiegel‹, mit dem sich der suggestive Blick auf das eigene Imaginäre realisieren lässt.³³⁰

Aus dieser sehr prononciert ausgeführten Perspektive, in der Hoffmann die Selbstreferentialität des Imaginären verhandelt, lassen sich daher zentra-

329 Vgl. dazu auch die Nicht-Botschaften von Olimbias »Seelensprache-Seufzer der deutschen Klassik und Romantik« (Liebrand 2015a: 242) in *Der Sandmann* (Kapitel 10.3).

330 Ergänzend ist an dieser Stelle auch eine Passage aus Goethes *Farbenlehre* zu erwähnen: Goethe beschreibt darin einen Versuch, den er ebenfalls vor einer grau grundierten Leinwand durchführt und in dem er auf die Ergänzungsleistung der Kognition rekurriert

le Charakteristika des Virtuellen festmachen. So ist einmal mehr festzustellen, dass sich in Berklingers Beschreibungstechnik eine mediale Transformation einschreiben lässt, die den spezifischen *Eigensinn* der flächigen Leinwand zu erweitern sucht, indem die Dimensionalität des vergegenwärtigten Bildes zu einer performativen Szene³³¹ expandiert wird. So spricht Berklinger etwa vom »Funkeln der Blumen und Metalle« (DKV, AH: 191), was unter naturalistischen Gesichtspunkten eine Bewegung (entweder der Lichtquelle, des Objekts oder der Betrachter:in) im dreidimensionalen Raum voraussetzt. Diese in der Beschreibung aufzufindende Performanz findet ihr Adäquat in der »Lebendigkeit«, mithin eine Charakteristik, die im *Serapiontischen Prinzip* von derart herausragender Bedeutung ist, dass deren Erzeugung ein zentrales Credo der Serapionsbrüder darstellt (vgl. DKV, SB2: 46, 69; Kremer 2003: 30). Das performative Moment ist wiederum, wie sich etwa auch in Hoffmanns »Partituren« offenbart, als Realisierung einer amimetischen Ästhetik zu lesen (vgl. dazu auch Fischer-Lichte 2017: 160–161) – durch Bildbeschreibungen, die ausdrücklich den performativen Charakter hervorheben, bringt Berklinger also eine Beschreibungstechnik zum Einsatz, die sich dezidiert gegen eine mimetische Abbildungsfunktion einsetzt, deren Aktualisierung jedoch an die »Morphologie der äußern Objektwelt gebunden« (Matt 1971: 22) bleibt. Diese Morphologie ist allerdings wiederum – trotz gegenteiliger Aussage Berklingers – allegorisch angelegt: So korrespondiert das »wiedergewonnene Paradies« mit seiner opulenten, inkommensurablen Flora mit jenem »Keim« respektive »magischen Präparat«, das über sich selbst hinauswächst.

Dabei wählt Berklinger als mediale Ausdrucksform nicht nur bildästhetische Phänomene, sondern schreibt die Performanz als Bewegungssuggestion³³² auch in den sukzessiven Rezeptionsprozess des »Bildes« ein. Gewissermaßen erinnert diese Beschreibung an die spezifische, fälschlicherweise als »hochauflösend« bezeichnete,³³³ Beschreibungstechnik Hoffmanns, mithin

(vgl. Goethe 1810a: 12–14): »Vielleicht entsteht das außerordentliche Behagen, das wir bey dem wohlbehandelten Helldunkel farbloser Gemälde und ähnlicher Kunstwerke empfinden, vorzüglich aus dem gleichzeitigen Gewährwerden eines Ganzen, das von dem Organ sonst nur in einer Folge mehr gesucht, als hervorgebracht wird, und wie es auch gelingen möge, niemals festgehalten werden kann.« (Ebd. 12)

331 Zum performativen Raum vgl. einmal mehr die Ausführungen von Erika Fischer-Lichte (2017: 187).

332 Zur Bewegungssuggestion als dezidiert *atmosphärisches* Phänomen vgl. die Ausführungen von Hermann Schmitz (2016: 88).

333 Vgl. dazu auch den Exkurs zur Typografie als »intermediales Artefakt« ab Seite 146.

ein Verfahren, das er bereits in der *Beethoven-Rezension* anwendet und spätestens in *Der Sandmann* vor der Folie der Metafiktionalität ausbuchstabiert. Diese »sukzessive Aufladung eines Bildes mit Bedeutung« (Meixner 1971: 61–62) findet sich auch in Berklingers Technik wieder, der zunächst die Thematik (»Das wiedergewonnene Paradies«) und die Stimmung (»das harmonisch Ganze, der himmlisch reine Akkord ewiger Verklärung«) beschreibt, um anschließend »einzelne Gruppen herauszuheben« (DKV, AH: 191). Konsequenterweise mit Hoffmanns Beschreibungstechnik in der *Beethoven-Rezension* arbeitet auch Berklinger mit medialen Transformationen, um das Unaussprechliche zu artikulieren: Die »Atmosphäre« des Bildes umschreibt er etwa als »herrlich tönende Musik« (ebd.: 191), die einen »himmlisch reine[n] Akkord ewiger Verklärung« (ebd.) produziert.³³⁴

Gleichwohl spricht Berklinger über ein Kunstwerk, das zwar rein imaginärer Natur ist, das sich jedoch einer grauen Leinwand als »Kondensationsfläche«³³⁵ bedient, die laut Matt (1971: 33) »eine Schlüsselstellung« einnimmt, mit der die Novelle zu interpretieren sei. Die Besonderheit dieser Leinwand, so

334 Auch wenn Hegel ein durchaus gespanntes Verhältnis zu Hoffmanns Beethoven-Interpretation hatte (vgl. Jaeschke 2016: 405), so ist dennoch anzumerken, dass sich in dessen *Vorlesungen über die Ästhetik* eine Beschreibungstechnik wiederfindet, die das Phänomen der glänzenden und leuchtenden Oberfläche auf einem Gemälde des niederländischen Meisters Gerard ter Borch als »eine objektive Musik, ein Tönen in Farben« (Hegel 1843b: 225) beschreibt. Generell ist das Verhältnis dieser Hegel-Passage mit der Szene der grauen Leinwand in Hoffmanns *Artushof* noch näher zu untersuchen, insbesondere, da das Gemälde durch eine Referenz in Goethes *Wahlverwandtschaften* damals äußerst populär war. Die Metapher der Musik wählt Hegel, um das Phänomen der Herstellung einer glänzenden (!) Oberfläche mittels grauen (!) Einzelstrichen, die erst durch ihre Komposition eine ästhetische Wirkung entfalten, darzustellen (vgl. ebd.). Neben diesem Zusammenhang von Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* mit Hoffmanns *Artushof*, der in der Forschung bisher keine Beachtung fand, ist auch die *Beethoven-Rezension* in diesem Kontext heranzuführen, in der Hoffmann das vergegenwärtigende Lesen der Partiturseiten nicht nur als Rezeption einer dezidiert akustischer und performativer Darbietung suggeriert, sondern darüber hinausgehend als »Umriss« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 659) eines »grosse[n] Gemählde[s]« (ebd.) beschreibt, »den die Phantasie mit den Farben des Originals belebt« (ebd.). Dieser Befund hebt einmal mehr hervor, dass Hoffmann das transformative Moment seiner Poetik an medienästhetischen Phänomenen ausbuchstabiert.

335 Vgl. dazu auch den Begriff der »Imaginationsfläche« bei Kittelmann (2021: 126), sowie das von Hoffmann in *Die Automate* ausbuchstabierte Konzept des »Resonationsraums« (vgl. DKV, DA: 419). Darüber hinausgehend ist einmal mehr an die Interpretation des Textes als *Textur*, mithin als Interface bzw. »Spiegel« für die Leser:in zu erinnern, dessen typografischer Satz ebenfalls durch einen homogenen Grauwert gekennzeichnet ist.

Matt (ebd.: 34) weiter, sei im *serapiontischen* Schauen angelegt, das »wesentlich als Projektion« zu lesen ist und der »Welt nur die Funktion eines Substrats« zuordne. Gleichwohl ist, wie bereits dargelegt, an dieser Stelle der Interpretation Matts zu widersprechen, da die »graue Leinwand« – analog zu den leeren Partiturseiten in Hoffmanns Frühwerk *Ritter Gluck* – tatsächlich nur dann ein genuiner »Nährboden« respektive »magisches Präparat« (vgl. AMZ, BEETHOVEN II: Spalten 143–144) für den »poetischen Keim« (vgl. AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634) darstellt, wenn die Einbildungskraft der Betrachter:in durch den Wahnsinn »befeuert« ist. So ist die graue Leinwand nicht nur eine mit »Kalck beworfene[] (berappte[]) Mauer« (Anonym 1821: 3), die die »neuerfundene Art des Schauens« (Da Vinci 1882: 56) Leonardos aufruft,³³⁶ sondern insbesondere eine semantische auf sich selbst verweisende Nullmenge. Das »Schauen«, so stellt auch Matt (1971: 34) fest, bedeutet, die Welt »mit einem dichten, changierendem Gewebe der Phantasie« zu überziehen, wie es Hoffmann etwa mit Theodor in *Das öde Haus* ausbuchstabiert. Damit also die »Projektion« (ebd.) Berklingers als das genuin Virtuelle gelesen werden kann, muss der »Benutzer von Projektionen einer virtuellen Wirklichkeit [...] wissen, daß die Realität, mit der er zu tun hat, von seinen Interventionen abhängig ist und nicht autonom existiert.« (Esposito 1998: 288) Obwohl sich in Berklingers Imaginären signifikante Ästhetiken des Virtuellen festmachen lassen, fehlt der Figur daher am Ende eine zentrale Charakteristik, die auch Hoffmann umfassend verhandelt: Die selbstreflexive und besonnene Distanz, mithin das »Fiktivitätsbewusstsein[]« (Wirth 2012b: 491), mit dem sich der individuelle Einfluss auf die imaginäre »Geisterwelt« (Novalis 1901b: 520) fassen lässt, um »darüber als unumschränkter Herr« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634) zu gebieten. Mit Berklinger buchstabiert Hoffmann also eine Extremform des aktualisierten Virtuellen aus, das sich von jeglicher mimetischer Verankerung losgelöst hat, indem er die Ästhetik an die inhaltslose Leere einer (gescheiterten) Künstlerfigur bindet, die nicht die »Erkenntnis der Duplizität« (DKV, SB2: 68) besitzt und so »nirgends zuhause denn in ihrer Kunst« (Kesting 1990: 165) ist.³³⁷ So ist einmal mehr festzuhalten, dass sich Hoffmanns *Serapiontik*, die nicht nur das suggestive Schauen, sondern ebenso die selbstreflexive Distanz zu beiden

336 Vgl. dazu die Ausführungen zur Pareidolie ab Seite 159.

337 Vgl. dazu auch die Worte Kreislers im *Kreislerianum* Nro. 5: »[E]r [= der Künstler] lebte nur in seiner Kunst, und nur in ihr schritt er durch das Leben« (DKV, K1: 69).

Wirklichkeitskonstruktionen umfasst, prädestiniert, um als Ästhetik des Virtuellen gelesen zu werden.



In diesem Zusammenhang ist erneut darauf zu verweisen, dass sich das Verhältnis zwischen Aktualisierung und Virtualisierung nicht nur durch das ›Auffüllen der Leerstellen‹ auszeichnet (vgl. Ryan 2015: 33), sondern sich darüber hinausgehend auch in der »Interaktion zwischen Text und Leser« (Iser 1994: 229) konstituiert. Nachdem sich die Atmosphäre, wie zu Beginn dieses Kapitels festgestellt, zwischen Subjekt und Raum respektive Ort herausbildet, ist diese Interaktion zwischen dem ›toten Ort‹ des Textes (vgl. Certeau 2015: 346) und der Leser:in als ›erweiterte Autor:in‹ als geradezu ›atmosphärische‹ Praktik zu lesen, da bei jedem individuellen Rezeptionsakt die ›Handlungsfäden‹ zu einem neuen *räumlichen Gewebe* versponnen werden.

Dieses Gewebe der Handlungsfäden wurde bereits weiter oben mit Blick auf Hoffmanns Roman *Die Elixire des Teufels* verhandelt. Wie unter anderem Kremer (1993: 305–306) und Schmidt (1999: 53–54) gezeigt haben, lässt sich bei Hoffmann das Motiv des Texts als Gewebe in der Interpretation des Schreibens als ›Nähen‹ fassen; gleichwohl kann die Metaphorik nicht nur auf der Produktions- sondern auch auf der Rezeptionsseite fruchtbar gemacht werden, sodass das ›Gewebe‹ demnach nicht nur in der Virtualisierung, sondern ebenso in der Aktualisierung aufzufinden ist. In Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* korrespondiert das Anfertigen dieses Gewebes mit der roman-tischen Genieästhetik, da ›geniale‹ Künstler:innen »die neue Welt mit anderen Gefühlen als andere aufgenommen und daraus das Gewebe der künftigen Blüten anders gesponnen haben« (Jean Paul 1804: 71), als ›profane/‹prosaische‹ Subjekte.³³⁸ Diesen Befund verhandelt Hoffmann etwa mit dem ›antipodischen‹ Wahrnehmungsmodus Theodors in *Das öde Haus* und besonders

338 Vgl. dazu auch Schlegels *Gespräch über die Poesie*: »Die Mythologie ist ein solches Kunstwerk der Natur. In ihrem Gewebe ist das Höchste wirklich gebildet; alles ist Beziehung und Verwandlung, angebildet und umgebildet, und dieses Anbilden und Umbilden eben ihr eigentümliches Verfahren, ihr innres Leben, ihre Methode, wenn ich so sagen darf.« (Schlegel 1968: 318) Mithin ist demnach festzuhalten, dass das genuin Transformative, das auch das ›Möbiusband‹ von Virtualisierung und Aktualisierung auszeichnet, ebenfalls in diesem ›Gewebe‹ anzutreffen ist. Während Schlegel jedoch dieses transformative Potential in der Mythologie verortet, buchstabiert Hoffmann das ›Gewebe‹ vor der Folie der Fantastik aus.

prononciert mit dem *serapiontischen* ›Schauen‹ in den *Serapions-Brüdern*, mit- hin einer Wahrnehmungspraktik, die nicht bedeutet, »die Welt [zu] beobachten, sondern sie mit einem dichten changierenden Gewebe der Phantasie [zu] überziehen.« (Matt 1971: 34)

Nachdem Hoffmanns Leser:innen als ›erweiterte Autor:innen‹ in der Rolle von Künstler:innen mit dem Text interagieren – und sie selbst in Jean Pauls Terminologie den ›passiven Genies‹ zuzuordnen sind (vgl. Jean Paul 1804: 42–43) – ist der Text in dieser Fluchtlinie die äußere Objektwelt, die mit dem *serapiontischen* Blick der Leser:in als Künstler:innensubjekt zu rezipieren ist. Dabei tritt die so geschaffene Räumlichkeit wieder in ein symbiotisches Verhältnis zu den »Unbestimmtheitsstellen« (Ingarden 1994: 43), wie etwa Krämer (2006: 77) feststellt:

Die sichtbare Form der Schrift basiert nicht einfach auf dem Prinzip der Räumlichkeit, sondern vielmehr auf dem der Zwischenräumlichkeit: Leerstellen und Lücken sind konstitutiv für den Aufbau von Notationen. das [sic!] unterscheidet die ›notationale Ikonizität‹ von der ›piktoralen Ikonizität‹ herkömmlicher Bilder.

In Hoffmanns Œuvre findet sich dieser Befund mittels eines metafictionalen Erzählverfahrens ausbuchstabiert: So werden die Leerstellen auch mit dezidiert räumlicher Metaphorik verhandelt, die als ›komponierte Appellstrukturen‹ (vgl. Iser 1994: 228–229) im Text erscheinen. Diese ›Affordanzen‹ fungieren als ›latentes Handlungsangebot‹ (Zillien 2019: 226) beziehungsweise als ›Decodierungserleichterung‹ eines ästhetischen Codes (vgl. Eco 2002: 146) an die Leser:in, um einen Prozess der synthetisierenden Imagination zu initiieren (vgl. dazu auch Simondon 2012: 171), der dazu beiträgt, ein räumliches System zu vergegenwärtigen, das als konstitutiv für den Prozess der Aktualisierung zu lesen ist. Es zeigt sich also, dass die Unbestimmtheitsstellen und die Vergegenwärtigung eines räumlichen Systems nicht in Opposition zueinander stehen, wie es sich zumindest implizit aus Ryans Anmerkung herauslesen lässt (›not only ›filling in the blanks‹ described by Iser« (Ryan 2015: 33)), sondern vielmehr symbiotisch ineinander greifen und so die Konstitution des Dualismus Virtualisierung–Aktualisierung markieren (vgl. Lévy 1998: 47–50): Indem die Virtualisierung durch ihre Abstraktion (›complexity of mediation« (Ryan 2015: 33)) – erneut ist etwa an die Schattenbilder in der *Serapiontik* zu erinnern – Leerstellen produziert, schaffen diese ›kalten Medien‹ (vgl. McLuhan 1994: 23) wiederum den ›Zwischenraum‹, in dem sich das Gewebe der Handlungsfäden ›entfalten‹ kann. Es ist daher davon auszugehen,

dass die Ambivalenzen und Uneindeutigkeiten, die sich durch die medialen Transformationen ergeben, nicht als ›Qualitätsverlust‹ zusammenzufassen sind, wie es etwa Begemann (2015: 94) im Kontext von Hoffmanns *Artushof* vorschlägt, sondern vielmehr jene *transformativen* Charakteristika realisiert, die Ryan (2015: 33) als zentral für den Prozess der Aktualisierung eines virtuellen Objekts erachtet. Festzuhalten ist, dass auch die Figur Berklingers, das vollständig in der Imagination stattfindende Gemälde *verbalisiert* – als Medium der Artikulation dieser imaginären ›Schattenbilder‹ wird also nicht die Malerei als ›adäquater‹ Kommunikationsträger gewählt, der mit seiner »piktoralen Ikonizität« (Krämer 2006: 77) das bildliche Imaginäre³³⁹ mit vergleichsweise wenig Translations- und Übertragungsverlusten in einen symbolischen Code überführen könnte. Vielmehr kommt mit dem ›Versprachlichen‹ der Bilder ein ›semiotisches Paradigma‹ (vgl. Esposito 1998: 270) zur Anwendung, das durch die mediale Transformation in das vergleichsweise ›kalte‹ Medium der Sprache über wesentlich umfassendere Unbestimmtheitsstellen verfügt. Wie sich mit nachfolgendem Zitat aus Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* zeigen lässt, sind diese Unbestimmtheitsstellen ein Mittel, um den romantischen Unendlichkeitsanspruch (vgl. Uerlings 2016a: 28) in eine ästhetische Praxis zu überführen:

Auf der Bühne ist nicht der sichtbare Tod tragisch, sondern der Weg zu ihm. Fast kalt sieht man den Mordstoß; und daß diese Kälte nicht von der bloßen Gemeinheit der sichtbaren Wirklichkeit entstehe, beweiset das Lesen, wo sie wieder kommt. Hingegen das verdeckte Töden giebt der Phantasie ihre Unendlichkeit zurück [...]. (Jean Paul 1804: 33–34)

Das romantische Motiv der Unendlichkeit korreliert also mit der »Pluralität möglicher Bedeutungen« (Antor 2016: 621), die sich bei jedem Rezeptionsvorgang, mithin bei jeder Aktualisierung konstituieren – was als weiteres Indiz für die dezidiert virtuelle Charakteristik romantischer Poesie spricht, denn: »There is no limit on the number of possible actualizations of a virtual entity.« (Ryan 2015: 26)

Nachdem die offene Buchseite so zu einem ›Interface‹ respektive zu einem ›Spiegel‹ für die Fantasie der individuellen Rezipient:in wird, ist der Text analog zu einer *Textur* als mit »Kalck beworfene[] (berappte[]) Mauer« (Ano-

339 Vgl. dazu einmal mehr Reils Gleichnis eines »Miniaturgemälde[s] einer Vorstellung« (Reil 1803: 55).

nym 1821: 3) respektive als »grau grundierte[] Leinwand« (DKV, AH: 191) zu »erschauen«.³⁴⁰ Dieses Phänomen beschreibt auch Lévy (1998: 49), wenn er schreibt, dass das virtuelle Objekt des Texts als Interface des Rezipient:in-nenssubjekts zu sich selbst diene (»The text will have served as an interface to ourselves.«).³⁴¹ Der Text, so Lévy (ebd.) weiter, »verschwinde«, was jedoch, wie bereits ausgeführt, nicht als »transparent immediacy«, zu deuten ist, sondern vielmehr eine Neuinterpretation des Spiegels notwendig macht, der, wie nachfolgend gezeigt werden soll, nicht nur durch seine »mechanisierte/grammatische« (vgl. Schleiermacher 1838: 16) Abbildungsfunktionen zu fassen ist, sondern, insbesondere durch Hoffmanns spezifische Ästhetik, als Raumphänomen gelesen werden muss. In Anbetracht der inhärenten Verwandtschaft des Spiegels mit dem Virtuellen (vgl. etwa Esposito 1998: 287) ist diese Neudefinition, die sich von der »transparent immediacy« – und so auch von der Simulationsästhetik – emanzipiert, hochgradig relevant.

340 Im *Artushof* findet sich auch die Metapher eines »Zauberspiegel[s]« (DKV, AH: 187) wieder, wenn Protagonist Traugott in das »graue Nebengewölk« (vgl. ebd.) der Ostsee blickt, um so »das Schicksal seiner künftigen Tage zu erspähen« (ebd.). In Anbetracht der auf Seite 389 ausgeführten Maltechnik von spiegelnden Oberflächen mittels grauer Farbe und dem ebenfalls »grauen Nebelgewölk« (ebd.) als »Zauberspiegel« (ebd.) ist auch Berklingers »grau grundierte[] Leinwand« (ebd.: 191) vor der Folie eines Spiegels zu lesen. Der virtuelle Raum kann daher auch vor der Folie der Psyche gedeutet werden, welche mit dem Imaginären korreliert und die Selbstreflexion als Verhandlung des freudianischen Ichs mit dem Urbild des Ichs konzeptualisiert (vgl. Lacan 2015: 212).

341 Auch in *Das öde Haus* verhandelt Hoffmann die Charakteristik des Spiegels als »Interface« zur Fantasie des Subjekts, wenn die Erzählinstanz Theodor seine Geschichte selbstreflexiv mit folgendem Satz einleitet: »in der Tat, waren meine Blicke seltsam, so lang darin der Reflex des wahrhaft Seltsamen, das ich im Geiste schaute. Die Erinnerung eines unlängst erlebten Abenteuers.« (DKV, DÖH: 164) Nachdem Theodor »mit solch seltsamen Blicken in das Blaue heraus schaut« (ebd.) ist dieses »Schauen« als Selbstreflexion der Fantasie zu lesen, wie sich mit erneutem Blick auf Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* zeigen lässt, der zur Fantasie folgendes Gleichnis benutzt: »nicht aus einem Zimmer voll Luft, sondern erst aus der ganzen Höhe der Luftsäule kann das Aetherblau eines Himmels geschaffen werden.« (Jean Paul 1804: 33) In dieser Fluchtlinie findet sich der Spiegelcharakter des Texts im »Taschenbuch« (DKV, DÖH: 165) Theodors angelegt, das als mnemotechnisches »Schattenbild« die Fantasie widerspiegelt und in einer Kontinuität mit dem »Taschenspiegel« (ebd.: 177) zu deuten ist, den Theodor benutzt, um mit suggestivem »Blick« das öde Haus zu beobachten.

12.2 Vom Spiegel- zum Kristallraum

Die Gesellschaft des Ancien régime liebte die vielen Spiegel in den Gemächern. Man liebte die Geste und konnte sie nicht oft genug sehen; und doch nicht oft genug und nicht genügend. So schrieb man Briefe. Denn diese Briefe sind Spiegel: man schaut in sie hinein, wie man will, daß man von anderen gesehen wird. Man macht Toilette, weil man Zuschauer in der Nähe weiß. Die Briefe von damals sind nicht Mitteilungen wie die von heute; sie sind fixierte Toilettekunststücke des Geistes.

Franz Blei: DAS ROKOKO (1911)

Während der Spiegel als gegenständliches, mithin geradezu ›maschinelles‹ Artefakt in Hoffmanns Œuvre bereits untersucht wurde (vgl. Kapitel 8.3), soll an dieser Stelle die Metaphorik zwischen Projektion und Reflexion ausgeführt werden, die in der Spiegelung und ›perspektivischen Brechung‹ angelegt ist. Insbesondere im Kontext des Virtuellen, das, wie in Kapitel 1.1 ausgeführt, zumeist als Produkt einer ›optischen‹ Abbildung eines Gegenstandsraums in den Bildraum verstanden wird (vgl. Fischer 2005: 3), sind zum einen die Interferenzen zwischen dieses Befundes und Hoffmanns Erzähltechnik zu untersuchen, zum anderen die ästhetischen Konsequenzen, die sich aus dieser Lesart ableiten lassen, auszuwerten.

Der Spiegel in seiner physischen Gestalt ist seinerseits wiederum auf das Trägermedium Glas angewiesen, das Teile seines *Eigensinns* auf den Spiegel überträgt: Das Suggestieren von Transparenz (vgl. Sprenger 2015: 406) korrespondiert dabei mit der Feststellung, dass der Text bei der Lektüre ›verschwindet‹ (vgl. Lévy 1998: 49), gleichwohl realisiert sich dieses Verschwinden durch das emotionale Involvement der Rezipient:innen.³⁴² Die durch den Spiegel in Hoffmanns Texten geschaffene Transparenz rekurriert daher nicht auf eine ›transparent immediacy‹, sondern auf eine mediale Konstitution, die jegliche Form der Repräsentation hinter sich lässt, um ›das Reale‹ herauszubilden (vgl. Bolter/Grusin 2002: 53) – ein Text soll also, um die Worte Berklin-

342 Vgl. dazu auch die Ausführungen zur ›nonmediation‹ von Lombard/Ditton (1997: o.S.), die davon ausgehen, dass durch die Transformation des Mediums zu einer »social entity« die Medialität in letzter Konsequenz ›neutralisiert‹ werde (ein Langzitat dieser Passage findet sich auf Seite 51).

gers aus dem *Artushof* aufzugreifen, »nicht *bedeuten* sondern *sein*« (DKV, AH: 191). Diese selbstreferenzielle Wirklichkeit bezieht sich daher nicht auf eine ontologische respektive metaphysische Realität, sondern wird vielmehr durch eine unmittelbare emotionale Reaktion der Rezipient:innen hervorgebracht (vgl. Bolter/Grusin 2002: 53).³⁴³ Die Funktionsweise des Spiegels in Hoffmanns Poetik ist, die subjektive Fantasie zu potenzieren, da diese im romantischen Denken, wie bereits mit Blick auf Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* angedeutet, mittels einer Vereinigung des ›Absoluten‹ mit dem ›Unendlichen‹ (vgl. Jean Paul 1804: 33) entsteht.

Nachdem das Gewöhnliche respektive das Absolute, wie sich erneut mit Jean Paul zeigen lässt, eine »Veredlung durch Form« (ebd.: 68) benötigt, kommt dem Spiegel ebenfalls die Aufgabe einer ›Verfremdung‹ zu.³⁴⁴ Hoffmann »spielt« dabei mit der physikalisch-optischen Charakteristik des Spiegels, dessen *Eigensinn* er als poetisches Prinzip fruchtbar macht, wie sich etwa im Capriccio *Prinzessin Brambilla* zeigt, in dem er den Leser:innen »[b]uchstäblich und ganz unmetaphorisch [...] den Spiegel vor[führt], und als solcher muß auch die *Prinzessin Brambilla* gelesen werden.« (Kremer 1993: 272) Hoffmann bricht in diesem Text die isomorphe Abbildungsfunktion des (Plan-)Spiegels durch den *Verfremdungseffekt* des Humors, der etwa in den »kräuselnden Wellen« (DKV, PB: 824) der »Silberquelle« (ebd.: 823) sowie durch die »verkehrte[] Abspiegelung« (ebd.: 824) und die nachfolgende verfremdete Selbsterkenntnis ein visuell respektive optisch ausbuchstabiertes Adäquat erhält.

Nachdem der Spiegel in einer Fluchtlinie zum Virtuellen gelesen werden muss (vgl. dazu etwa Lacan 2015: 212), dessen ›Funktionsweise‹ (vgl. Ryan 2015: 27) sich in Lévy's ›Möbiusband‹ von Virtualisierung und Aktualisierung fassen lässt (vgl. Lévy 1998: 58), ist an dieser Stelle auch eine weitere Eigenschaft des Spiegels in Hoffmanns Poetik zu verhandeln, die jedoch bisher kaum von der

343 »Hypermedia and transparent media are opposite manifestations of the same desire: the desire to get past the limits of representation and to achieve the real. They are not striving for the real in any metaphysical sense. Instead the real is defined in terms of the viewer's experience; it is that which would evoke an immediate (and therefore authentic) emotional response.« (Bolter/Grusin 2002: 53)

344 Vgl. dazu auch den Exkurs zum ›Claude-Glas‹ ab Seite 261, das den *serapiontischen* Anspruch, die tatsächliche Welt »mit einem dichten, changierenden Gewebe der Phantasie [zu] überziehen« (Matt 1971: 34), mit dem technischen Artefakt eines konvexen und damit *verfremdenden* Taschenspiegels realisiert.

Forschung aufgegriffen wurde. Für diese Argumentation ist erneut auf Jean Pauls Metaphorik zu rekurrieren, mit der er die Phantasie konzeptualisiert:

397

Sie [= die Phantasie] führt gleichsam das Absolute und das Unendliche der Vernunft näher und anschaulicher vor den sterblichen Menschen. Daher braucht sie so viel Zukunft und so viel Vergangenheit, ihre beiden Schöpfungs-Ewigkeiten, weil keine andere Zeit unendlich oder zu einem Ganzen werden kann; *nicht aus einem Zimmer voll Luft, sondern erst aus der ganzen Höhe der Luftsäule kann das Aetherblau eines Himmels geschaffen werden.* (Jean Paul 1804: 33, Hervorhebungen: A.S.)

Wie bereits im Kontext von Nathanaels Perspektiv im *Sandmann* untersucht, in dem die ›Sehstrahlen‹ in Olimpias Augen reflektiert – und durch das optische Instrument des Perspektivs auch potenziert – werden,³⁴⁵ findet sich auch in *Prinzessin Brambilla* dieses Motiv wieder. Der Blick in die ›kräuseln-den Wellen‹ (DKV, PB: 824) der ›Silberquelle‹ (ebd.: 823) offenbart ›in der unendlichen Tiefe den blauen glänzenden Himmel‹ (ebd.: 824), der durch die *unendliche* Kombination von Projektion und Abbildung das ›Möbiusband‹ eines ›kontinuierlichen Übergangs von Innen und Außen‹ (vgl. Lévy 1998: 58) realisiert.³⁴⁶ So kann also gezeigt werden, dass der Text als Spiegel jene zentrale Charakteristik des symbiotischen Zusammenspiels von Virtualisierung und Aktualisierung umsetzt, die in der Verbindung zwischen den Praktiken des Lesens und Schreibens (vgl. ebd.) respektive zwischen Rezeption und Produktion angelegt ist.

Das ›Imaginäre haust zwischen dem Buch und der Lampe‹, schreibt Foucault (2008: 122) – mithin also in jener ›Luftsäule‹, die Jean Paul in seinem ›Aetherblau-Gleichnis‹ bemüht und die bei jeder Projektion/Reflexion dichter und ›atmosphärischer‹ aufgeladen wird.³⁴⁷ Auch wenn das Blau, wie Goethe (1810a: 295) in seiner *Farbenlehre* feststellt, in der ›höchsten Rein-

345 Siehe dazu die Ausführungen in Kapitel 8 auf Seite 245.

346 Vgl. dazu etwa auch Theodors ›Blick[] in das Blaue‹ (DKV, DÖH: 164) im *Nachtstück Das öde Haus*, Traugotts ›Schauen‹ in das ›wogende Meer‹ (DKV, AH: 186–187) im *Artushof*, die ›dunkelblauen Augen wie sie in seinem Innern lebten‹ (DKV, GT: 287), die Anselmus in *Der goldene Topf* erschaut sowie in *Der Sandmann* ›des wolkenlosen Himmels reinen Azur‹ (DKV, DSM: 28), das ›[w]as See – was Spiegel‹ (ebd.), von der Erzählinstanz in Claras Augen ausgemacht wird und das den ›schäumenden Meereswellen‹ (ebd.: 31) gegenüberzustellen ist, die Nathanael beim Blick in ihre Augen empfindet.

347 Vgl. dazu auch die ›Reihung von Medien‹ (Lieb 2012a: 201), die Hoffmann in *Das öde Haus* an der Figur Theodors ausbuchstabiert.

heit gleichsam ein reizendes Nichts« darstellt, findet sich jedem Durchgang, aufgrund der »atmosphärischen Kontamination« eine *Verfremdung* respektive »Veredlung« (Jean Paul 1804: 68) angelegt, in dem die Leser:innen »frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen« (Eichner 1968: 11) – der Text »reagiert« gewissermaßen auf die multiplizierten Aktualisierungen und konstituiert so eine genuine »Interaktion zwischen Text und Leser« (Iser 1994: 229).³⁴⁸ Die offene Buchseite ist also kein »idealer Planspiegel«,³⁴⁹ sondern vielmehr eine Oberfläche »kräuselnder Wellen«, die zwischen Reflexion und »unendlicher Tiefe« (DKV, PB: 824) changiert. Deren Medialität ist sowohl als »see-through« als auch als »look-at« (vgl. Lanham 1993: 43) aufzufassen und steht daher in einer Fluchtlinie zur Ambivalenz in Hoffmanns Poetik von »hypermediacy« und »transparent immediacy«, die ebenfalls zwischen metafiktionaler Inszenierung des zugrunde liegenden Mediums und transparenter Unmittelbarkeit oszilliert. Durch diese metafiktionale Inszenierung vermittelt der Text der Leser:in eine »Erkenntnis der Duplizität« (DKV, SB2: 68), die nicht als eine Kenntnisaufnahme einer »vollständig im Text realisierten« Ontologie (vgl. dazu Lévy 1998: 52), sondern auch konstruktivistisch als Fundament einer noch zu errichtenden »semantic landscape« (ebd.: 47) aufzufassen ist. Dieses Phänomen wurde bereits mit Blick auf Hoffmanns *Beethoven-Rezension* untersucht, in der aus dem »Keim« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634) bei der Rezeption ein »kunstreiches, contrapunctisches Gewebe« (AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 144) entsteht. Schreibt man diesen Befund in Lévy's Dialektik von Virtualisierung und Aktualisierung ein, dann ließe sich der Keim,

348 Eichners Feststellung, die Leser:in »schwebe« gleichsam in der »Mitte« dieser poetischen »Luftsäule« ist an dieser Stelle kritisch zu sehen. Tatsächlich buchstabiert Hoffmann mit Nathanael ein Rezeptionsmodell aus, das sich durch sein vollständiges Involvement auszeichnet: Nathanaels »Ich« ist am Ende mit dem Fantastischen, das sich durch die Kaskade von Projektion und Reflexion konstituiert, deckungsgleich. Nachdem jedoch die Figur Nathanaels – möglicherweise durch diese vollständige Identifikation mit seinem Inneren – ein tragisches Ende findet, scheint zweifelhaft, dass Hoffmann für seine Leser:innen ein derartiges Rezeptionsmodell avisiert. Vielmehr zeichnet sich die »kompetente« Lektüre gerade dadurch aus, dass die Leser:innen »besonnen« und selbstreflexiv auf diese »Luftsäule« der eigenen Fantasie blicken können, ihr »inneren Reich« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 633) also, wie Hoffmann in der *Beethoven-Rezension* ausführt, von ihrem Ich trennen können.

349 Vgl. dazu auch Friedrich Schlegels Metapher des »verschönernden Spiegels« in seinem *Gespräch über die Poesie* (vgl. Schlegel 1968: 307).

analog zur sprichwörtlichen ›Eiche in der Eichel‹ (vgl. Ryan 2015: 18) als Objekt mit virtuellem Potential und das ›Gewebe‹ als Aktualisierung dieses Objektes lesen. Nachdem die Leser:in bei der Rezeption, wie Eichner (1968: 11) festgestellt hat, in einem ›Schwebezustand‹ gehalten wird, in dem der Text selbst als Spiegel zu deuten ist, findet sich in der Aktualisierung gleichzeitig das virtuelle Objekt für den unmittelbar nachfolgenden Projektions-/Reflexionsvorgang wieder. So changiert die Leser:in in diesem *unendlichen* Rezeptionsakt stetig zwischen Virtualisierung und Aktualisierung und realisiert daher das von Lévy (1998: 58) aufgerufene ›Möbiusband‹ bei der individuellen Lektüre: »Actualization involves more than simply assigning reality to a possible or selecting from among a predetermined range of choices. It implies the production of new qualities, a transformation of ideas, a true becoming that feeds the virtual in turn.« (Ebd.: 25)

Daraus folgt, dass nicht nur das Aktualisierte aus dem virtuellen Objekt ›keimt‹,³⁵⁰ sondern, dass auch der reziproke Prozess stattfindet: Das Virtuelle wird auch von den Aktualisierungen beeinflusst – mithin jene Charakteristik, die bereits mit dem ›Reagieren des Textes‹ gefasst wurde und so die ›klassische Einbahnstraße des Sinns von Signifikat zum Signifikanten erstmals für den Gegenverkehr‹ (Bolz 1979: 79) freigibt.

In Hoffmanns Poetik äußert sich dieser Befund insbesondere im Verwischen der Grenze zwischen Virtuellem und Aktualisiertem wie sich etwa im *Nachtstück Die Abenteuer in der Sylvester-Nacht* zeigt, mithin eine Erzählung, die den Spiegeltopos als ›Verknüpfung von Spiegel und Identität‹ (Guggenberger 2015: 33) auch innerdiegetisch verhandelt. Nachdem das »Callotsche[] Fantasiestück« (DKV, ASN: 325) als Tagebucheinträge des reisenden Enthusiasten (vgl. ebd.) wiedergegeben wird, fungiert diese »Leserlenkung« (Schäfer 2012: 131) durch das Vorwort des fiktionalen Herausgebers als »Vor-Urteil« (Steincke/Allroggen 2006b: 801), das »die diegetische um eine perspektivische Vielschichtigkeit erweitert.« (Schäfer 2012: 131) Hoffmanns Erzählverfahren realisiert gewissermaßen den »Anknüpfungspunkt«, den Schleiermacher (1838: 168–169) für Werke aufruft, die eine »freie Gedankencombination« respektive »ein freies Spiel« darstellen, mithin Werke, in denen der »Gegensatz [sic!] zwischen Haupt- und Nebengedanken« (ebd.: 168) nicht »in der ursprüng-

350 Im französischen Originaltext verwendet Lévy den Begriff ›répondre‹, um das Verhältnis zwischen dem Aktualisierten und dem Virtuellen zu fassen, was in der englischen Version des Werks mit ›respond‹ übersetzt wird: »The actual, however, in no way resembles the virtual. It responds to it.« (Lévy 1998: 25)

lichen Volition der Schreibenden« (ebd.) angelegt ist. Andererseits wird die Kontaktfläche zwischen Leser:in und Medium durch die metafiktional herausgehobene Textualität – wie etwa Zwischenüberschriften, Wechsel von einer monologischen zu einer dialogischen Erzählweise (vgl. DKV, ASN: 331–332), Vorrede (vgl. ebd.: 325) und Postskriptum (vgl. ebd.: 359) sowie einer Fußnote mit Quellenangabe (vgl. ebd.: 355) – in besonderem Maße inszeniert und exponiert. Nachdem der Text als »Spiegel« respektive als »Spiegelraum« (Schäfer 2012: 131) zu deuten ist, kommt diesen Erzählverfahren die Funktion einer »Verfremdung« (Steinecke/Allroggen 2006b: 802) zu, in der die Abbildungsfunktion des Spiegels problematisiert wird (vgl. Guggenberger 2015: 34).³⁵¹ Diese »zerstückelte Form von vier Erzählungen mit Vorwort und Postskript unterläuft [...] schon formal das Konzept der sich durch den Spiegel scheinbar konstituierenden Identität.« (Schäfer 2012: 132) Tatsächlich beschreibt Hoffmann in der Erzählung durchaus die Kontur einer Charakterzeichnung, indem sich die *gebrochene* Identität des Protagonisten – durch dessen Erzählfunktion – auch auf die »komplizierte Erzählstruktur« (ebd.: 131) des Textes selbst auswirkt, der weitgehend als schriftliche Fixierung eines inneren Monologs – oder, um in der Terminologie Schleiermachers zu bleiben: als »Gedankenmittheilung« (Schleiermacher 1838: 169) – wiedergegeben wird. Dieses Erzählverfahren, das den »Gegensatz zwischen Haupt- und Nebengedanken« (ebd.) aufhebt, ermögliche, so betont ebenfalls Schleiermacher (ebd.: 151), einen Einblick in die Persönlichkeit des historischen Autors,³⁵² die Hoffmann jedoch wiederum mehrfach verfremdet: So wird der fiktive Herausgeber im Postskriptum des reisenden Enthusiasten zwar als »Theodor Amadäus Hoffmann« (DKV, ASN: 359) angesprochen und auch Hoffmanns Physiognomie spiegelt sich in der Figurenbeschreibung Spikhers wider (vgl. Steinecke/Allroggen 2006b: 804). Andererseits wurde bereits mehrfach in der Forschung der vorschnelle Rückschluss gezogen, der historische Hoffmann sei mit seinen Figuren gleichzusetzen – vielmehr verwandelt sich die »Autoridentität in [...]

351 Hoffmann verhandelt dieses Phänomen wiederum vor der Folie der Metafiktionalität innerhalb des diegetischen Raums, indem er etwa durch die Physiognomie der Figuren eine Referenz auf die Abbildungsqualität des Spiegels implementiert: So wird Erasmus Spiekhers etwa als »der Kleine« (DKV, ASN: 336) bezeichnet, was sich als Referenz auf die Nürnberger Spiegelmanufakturen der damaligen Zeit lesen lässt, die sich auf die Herstellung von Konvexspiegeln spezialisiert hatten (vgl. Schäfer 2012: 134).

352 Schleiermacher verdeutlicht diesen Befund etwa mit folgender Passage: »So ist es schwer, den Aristoteles aus seinen Werken psychologisch kennen zu lernen, weil ein Werk des freien Gedankenspiels von ihm fehlt.« (Schleiermacher 1838: 151)

in eine Art literarische Schlingpflanze« (Schäfer 2012: 135), die den textuellen Spiegelraum vervielfältigt und so die Leser:in zu einer »erweiterten Autor:in« transformiert, indem sie sich selbst im Text widerspiegelt. Ein Befund, der bereits mit Verweis auf Lévy (1998: 49) als »interface to ourselves« gefasst wurde.

Damit »verwebt« respektive »verknüpft[]« (DKV, DSM: 21) Hoffmann den innerdiegetischen mit dem außerdiegetischen Raum und konturiert eine Wirklichkeitskonstruktion, die sich durch die Parallelität von fantastischen und alltäglichen Begebenheiten auszeichnet (vgl. dazu Schäfer 2012: 134). Wie weiter oben in der Auseinandersetzung mit *Prinzessin Brambilla* ausgeführt, zielt Hoffmanns Poetik darauf ab, einen Teil der Wahrnehmung seiner Leser:innen in den diegetischen Raum zu überführen. Mehrfach arbeitet Hoffmann daher mit einer »beschwörenden« Vorrede, in der den Leser:innen ein »Vor-Urteil« (Steinecke/Allroggen 2006b: 801) über die nachfolgende Erzählung vermittelt wird, auf dass sie »willig« (DKV, ASN: 325; DKV, ELIXIERE: 11) an die dargestellte Wirklichkeit »glauben« (DKV, ELIXIERE: 11) sollen, wie es etwa der fiktive Herausgeber in der Vorrede der *Elixiere* ausführt. Das Ziel dieser Poetik ist also nicht, mit der »Gedankenmittheilung« (Schleiermacher 1838: 169) einen Einblick in die Persönlichkeit des historischen Autors Hoffmann zu ermöglichen, vielmehr sollen die Leser:innen als »erweiterte Autor:innen« die eigene Psyche bei der Lektüre des Textes als verzerrender Spiegelraum reflektieren. Diese Überführung eines Einzelschicksals in ein Kollektivschicksal (vgl. Stiegler 1995: 235) wurde bereits im Kontext der *Elixiere* verhandelt, wenn, in den Worten des fiktiven Herausgebers, die Leser:innen »die sonderbaren Visionen des Mönches für mehr halten [sollen], als für das regellose Spiel der erhitzten Einbildungskraft.« (DKV, ELIXIERE: 11)

Dieses »Spiel« – einmal mehr ist an den »Spielraum zu manchem« (BRIEF I: 176) zu erinnern, den sich Hoffmann laut eigener Aussage durch die Programmatik der »Manier Callot's« erschließt – mit der geringen Trennschärfe zwischen realem und fiktionalem Raum buchstabiert Hoffmann auch in den *Abenteuern der Sylvester-Nacht* aus, wenn der Herausgeber die Leser:in in direkter Ansprache adressiert: »Aber eben, weil Du, günstiger Leser! diese Grenze [zwischen innerem und äußeren Leben] nicht deutlich wahrnimmst, lockt der Geisterseher dich vielleicht herüber« (DKV, ASN: 325). Bezeichnenderweise antizipiert der fiktive Herausgeber jedoch nicht nur die Überführung der Leser:in in den fiktiven Raum, sondern führt ebenso aus, dass die »seltsamen Gestalten [des Zaubereichs] recht in dein [gemeint ist hier die Leser:in] äu-

ßeres Leben treten und mit dir auf Du und Du umgehen wollen wie alte Bekannte« (ebd.).

Mithin setzt Hoffmann mit dieser Poetik eine zentrale Charakteristik des ›Möbiusbandes‹ von Aktualisierung und Virtualisierung um, die gleichzeitig in einer Fluchtlinie zur ›erweiterten Autor:in‹ zu lesen ist, wie sich mit Blick auf Lévy (1998: 58) zeigen lässt: »[T]he blending of the functions of reading and writing [...] is the process of virtualization, which so often results in linking together exteriority and interiority, and in this case the intimacy of the author and the estrangement of the reader with respect to the text.«

So ist dieses ›estrangement‹, das sich frei mit ›Verfremdung‹ übersetzen lässt, in einer Linie mit Hoffmanns textuellen Spiegelräumen zu lesen, deren Charakter ebenfalls zwischen der ›Gedankenmittheilung‹ (Schleiermacher 1838: 169) als ›Abbild der Autorenpsyche‹ (vgl. ebd.: 151) und der Verfremdung jener Abbildungsfunktion changiert. Auch wenn die Leser:in den Eindruck haben soll, sie »säße selbst in der prächtigen Kutsche« (DKV, PB: 782) Prinzessin Brambillas, deren »Fenster [...] reine Spiegel« (ebd.) waren, so zielt Hoffmanns Poetik gerade nicht auf eine Immersionserfahrung ab, in der sich Autoren- und Leser:innenpsyche überlappen, sondern adressiert vielmehr die Fantasie der Rezipient:in, die es ihr erlaubt, selbst zu einer selbstbestimmten ›erweiterten Autor:in‹ zu werden:³⁵³ »For, in order to understand a text, the reader must ›rewrite‹ it mentally and thus go inside it.« (Lévy 1998: 58)³⁵⁴ Hoffmanns Poetik zeichnet sich gerade dadurch aus, dass er das ›Abbild der Autorenpsyche‹ (vgl. Schleiermacher 1838: 151) durch eine Vielzahl an Erzählexperimenten verfremdet (vgl. dazu auch Kapitel 4.6) – was eine weitere Charakteristik des genuin Virtuellen realisiert, die sich in der Desynchronisation der Beobachter:innen- von der Autor:innenperspektive offenbart (vgl. dazu auch Esposito 1998: 271–272).

Wie lässt sich der hier vorgestellte Befund, in dem die Leser:in nicht nur das bereits von Novalis aufgerufene Ideal der ›erweiterten Autorin‹ erfüllt,

353 Vgl. dazu auch die Verhandlung der Narzisst:in als Charakterzug einer romantischen Künstler:in (Kapitel 3.1): Indem Hoffmann seine eigene Autorenrolle verfremdet, schafft er eine Leerstelle im Kunstwerk, die von den Leser:innen besetzt wird. Das Spezifikum von Hoffmanns Erzählverfahren ist also, dass er nicht sein eigenes Selbst in seinem künstlerischen Werk zum Ausdruck bringt, sondern vielmehr (Leer-)Räume konturiert, in denen sich die Individualität seiner Leser:innen entfalten kann.

354 Vgl. dazu einmal mehr die von Sigmund Freud ausgeführte Konzeptualisierung des Gedächtnisses als ›Wunderblock‹ (Freud 1925: 1–3), in dem die Erinnerungen eingeschrieben werden.

sondern sich darüber hinausgehend die Perspektiven von historischer Autor:in und Rezipient:in nicht mehr in Deckungsgleichheit zeigen, vor der Folie von Schleiermachers Hermeneutik verhandeln?

Schleiermacher betont, dass in einem Text, der die »Form« (Schleiermacher 1838: 109) einer »Gedankenmittheilung« (ebd.: 169) respektive einer »freieren Mittheilung« (vgl. ebd.: 151) besitzt – wie es etwa mit Hoffmanns Erzählexperimenten der Fall ist – das »Verhältniß zwischen beiden, dem Verfasser und Leser« (ebd.: 168) bekannt sein müsse, um einen »Anknüpfungspunkt« (ebd.) für die Rezeption zu konstituieren. Obgleich Novalis die Leser:in als »erweiterte Autor:in« deutet (vgl. Novalis 1901a: 34) und die historische Autor:in nurmehr die »Himmelsleiter« (Eichendorff 1841: 130) aufstellt, lassen sich bei Novalis noch die »Originalitätsvorstellungen der Frühromantik« (Steinecke/Allroggen 2006b: 805) nachweisen. Konkret: Während bei Novalis die historische Autor:in noch als Anker- respektive »Anknüpfungspunkt« (Schleiermacher 1838: 168) besteht, *verfremdet* Hoffmann die (eigene) Autorenidentität mehrfach »in eine Art literarische Schlingpflanze« (Schäfer 2012: 135) und etabliert so ein Erzählverfahren, »in der die Komposition eine zentrale Rolle spielt.« (Steinecke/Allroggen 2006b: 805) Das »Verhältniß zwischen [...] Verfasser und Leser«, das, so Schleiermacher (1838: 168), bekannt sein müsse, findet sich in Hoffmanns Poetik in einer besonderen Form wieder, da Hoffmann seinen Leser:innen die Autor:innenrolle überantwortet. Indem die Leser:innen den Text neu in ihren »Wunderblock« einschreiben, ergründen sie daher gewissermaßen das Verhältnis zwischen Autor:in und Leser:in, indem sie – durch ihre Doppelrolle – ein *Selbstverständnis* bei der Lektüre ausbilden.

Diese »Komposition«, die Steinecke und Allroggen (2006b: 805) aufrufen, steht nicht nur in einer Fluchtlinie mit dem bereits untersuchten Phänomen des »Textes als Partitur«, sondern ist ebenso im Kontext von Schleiermachers »Composition« zu verhandeln, in der er versucht, das »psychologische Verstehen« der Intention der Autor:in zu konzeptualisieren:

Sie [= die »Composition«] wird desto leichter und sicherer, je mehr Analogie zwischen der Combinationsweise des Verfassers und der des Auslegers, und je genauer die Kenntniß von dem Vorstellungsmaterial des Verfassers ist. Beide Momente können sich auf gewisse Weise gegenseitig ergänzen. Je genauer ich das Vorstellungsmaterial des Andern kenne, des-

to leichter werde ich die Differenz zwischen seiner und meiner Denkweise überwinden und umgekehrt. (Schleiermacher 1838: 152)

Schleiermacher beschreibt hier also eine geradezu »unvirtuelle« Auslegung eines Textes, in der Autor:in und Rezipient:in in Synchronisation handeln. Dieser Befund sei, so nochmals Schleiermacher (ebd.: 151), umso prononcierter, je mehr »freie Gedankenspiele« (vgl. ebd.) sich in den Texten auffinden lassen, mithin also jene »Form« (ebd.: 109), die Hoffmann mit der »Manier Callot's« zu einem poetischen Prinzip verarbeitet und die besonders oft im Kontext der Spiegelung zur Anwendung kommt (*Die Abenteuer in der Sylvester-Nacht/ Die Elixiere des Teufels*³⁵⁵). Gleichwohl lässt sich Schleiermachers These durchaus für die spezifische Poetik Hoffmanns und für die Ästhetik des Virtuellen fruchtbar machen. Im Kontext der Leser:in als »erweiterte Autor:in« zielt Hoffmann geradezu auf ein reflexives und damit zutiefst »psychologisches« Selbstverständnis seiner Leser:innenschaft. Dieses erreicht er zum einen durch den prominenten »Anknüpfungspunkt« (ebd.: 168), indem die »Differenz« (ebd.: 152) des »Vorstellungsmaterial[s]« (ebd.) durch die Personalunion von Autor:in und Leser:in zunächst auf ein »Minimum« (ebd.: 168) reduziert wird. Hoffmann bricht jedoch die »Analogie zwischen der Combinationsweise« (ebd.: 152) durch Verfremdungen auf, die wirkliche Selbsterkenntnis konstituiert sich, wie bereits mehrfach ausgeführt, durch die selbstreflexive Distanz zum Text und damit auch zu sich selbst. Die Leser:innen sollen daher, um in der Fluchtlinie Schleiermachers zu bleiben, nicht die Autorenpersönlichkeit Hoffmanns nachvollziehen, sondern vielmehr ein psychologisches Selbstverständnis hervorbringen, das durch den Spiegelcharakter des Textes konstituiert wird, indem sie als »erweiterte Autor:innen«, mithin als »Componist[:innen]« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 633) auftreten. Hoffmann »ersetzt« aber nicht nur »seine« in den Text inkorporierte Rolle durch die Leser:in, sondern zielt durch die Verfremdung des Spiegels auf ein reflektiertes Fiktivitätsbewusstsein ab – denn das wahre Selbstverständnis findet sich erst in der besonnenen Distanz zu sich selbst, die sich mittels Humor und Ironie konstituiert. Dieser Befund ließe sich jetzt, wie es etwa Sigmund Freud (1919: 303) unternommen hat, dezidiert »psychologisch« respektive »psychoanalytisch« deuten, sodass Hoffmann seinen Leser:innen durch den textuellen Zerrspiegel gleichsam eine »magneti-

355 Zur Verwandtschaft von Hoffmanns *Elixieren* mit den *Abenteuern in der Sylvester-Nacht* vgl. etwa Schäfer (2012: 132) sowie Steinecke/Allroggen (2006b: 803).

sche« Behandlung zuteil kommen lässt – so ist einmal mehr daran zu erinnern, dass im Mesmerismus der Spiegel als therapeutisches Hilfsmittel verwendet wurde (vgl. etwa Schubert 1840: 209). Gleichwohl ist dieses Spezifikum von Hoffmanns Poetik auch dezidiert als ästhetische Realisierung des Virtuellen zu deuten, indem Hoffmann seinen Texten das Potential einschreibt, mit dem sie in der Fantasie seiner Rezipient:innen entfaltet werden. Diese Entfaltung ist stets vor der Folie der Besonnenheit zu verhandeln, die durch die ›hypermediacy‹, mithin durch die Inszenierung der Medialität herausgebildet wird.

Die von Lévy (1998: 58) aufgerufene ›alienation‹ findet sich bei Hoffmann in der Trennung des »Ich[s] von dem inneren Reich« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 633), denn auch wenn die Leser:innen die fantastischen Wirklichkeiten selbst konstruieren/synthetisieren, werden sie erst dann zum ›unumschränkten Herr« (vgl. ebd.: Spalte 634), wenn sie selbst – analog zu Hoffmann – die ›originäre‹ Autor:innenrolle (vgl. Steinecke/Allroggen 2006b: 805) aufgeben. Die ›freien Gedankenspiele‹ (vgl. Schleiermacher 1838: 151) der ›Manier Callot's‹ zielen also nicht auf eine Freilegung von Hoffmanns Psyche ab, sondern realisieren vielmehr eine multiple und verfremdende Brechung des Textes als Spiegel(-raum), in dem das Spiegelbild das ›Traum-Ich‹ (vgl. DKV, ASN: 349, 351, 353) der Leser:in abbildet.

Der *Eigensinn* des von Schäfer (2012: 131) aufgerufenen »textuellen Spiegelraum[s]«, der die diegetische um eine perspektivische Vielschichtigkeit« erweitert, rückt durch die von Hoffmann implementierten Brechungen und Verfremdungen eine Problematik in den Vordergrund, die die Metaphorik des Spiegels mit sich bringt: Mit dem *Eigensinn* eines einzelnen Spiegels lässt sich ein Bildraum aufspannen, dessen virtuelle Objekte in einer direkten und isomorphen Relation zum Ursprungsobjekt und zur Beobachter:in stehen. Die von Schäfer (ebd.) angesprochene ›Vielschichtigkeit‹ erschöpft sich im Falle eines Spiegels in einem starren Dualismus, der eine bildliche Kopie der »äußern Objektwelt« (Matt 1971: 22) darstellt. Ein perfekter Planspiegel korrespondiert daher mit der ›Schreibschule‹, die Hoffmann in *Der goldene Topf* verhandelt, in dem Anselmus zunächst das exakte *Kopieren* eines »Hieroglyphen-Alphabet[s]« (Jean Paul 1804: 32) als mimetische »Nachahmung des Wirklichen« (ebd.: 118) erlernt (vgl. DKV, GT: 272–273), gleichwohl seine »Handschriften [...] handwerklich [zwar] wohl gelungen [sind], die poetische Probe« (Kremer 1993: 80) jedoch nicht bestehen. Würde der Text also als Planspiegel gedeutet, dann wäre im *Eigensinn* dieses Artefakts lediglich die spiegelbildliche Seitenumkehrung als Verfremdung eingeschrieben. Wie bereits dargestellt, implementiert Hoffmann – wie etwa mit dem kräuselnden Wasser der Urdarquelle

in *Prinzessin Brambilla* (vgl. DKV, PB: 823) – in seinem Œuvre Spiegeloberflächen, die sich nicht durch ihre Planarität auszeichnen, sondern die virtuellen Bilder durch ihre Verzerrung verfremden.

Nachdem Hoffmanns ›fraktale Fantastik‹ (vgl. Kapitel 6.7) jedoch »mit Anspielungen [funktioniert], die in sich wieder variiert sind und nicht nur auf eine allegorische Verdoppelung, sondern auf eine allegorische Vervielfältigung« (Kremer 2003: 106) abzielen, scheint der einzelne Spiegel daher in seiner ›binären‹ Konfiguration nicht ausreichend, um die multiplen ›Brechungen‹, die Hoffmanns Poetik auszeichnen, vollumfänglich zu konzeptualisieren.³⁵⁶ Als erster pragmatischer Ausweg aus dieser Problematik bietet sich ein Blick auf das Kaleidoskop an, mithin ein Apparat, den Hoffmann ebenfalls in seinen Texten vereinzelt metaphorisch benutzt – wie sich beispielsweise in der Rahmenhandlung der *Serapions-Brüder* zeigt: Serapionsbruder Lothar reagiert etwa auf den Vorwurf Ottmars, der die Erzählung *Die Brautwahl* mit den Worten kritisiert, sie sei nur ein »aus allerlei bunten Steinen willkürlich zusammengefügte[s] Mosaik« (DKV, SB1: 719), indem er Ottmar bittet, dass er »wenigstens nachgiebig genug [sei], dem Dinge, das du wunderlich nennst, eine kaleidoskopische Natur einzuräumen, nach welcher die heterogensten Stoffe willkürlich durcheinander geschüttelt, doch zuletzt artige Figuren bilden.« (Ebd.: 720) Einmal mehr ist in diesem Zusammenhang darauf hinzuweisen,

356 Um diesen Befund zu illustrieren, lässt sich als kurzer Exkurs auf die besondere Funktion des Spiegels im Barock und Rokoko rekurren, der als Rauminstallation mehrere Funktionen in sich vereinigte: Zum einen artikulierte er auf subtile Art und Weise den Reichtum des Besitzers – so war die damalige Spiegelherstellung aufwendig und stieg mit der Größe der Spiegelfläche nahezu exponentiell an, was sich konsequenterweise auch im Preis für den Spiegel niederschlug (vgl. Hartmann 1940: 397–398). Zum anderen wurden die Reflexionseigenschaften der Spiegel auch genutzt, um das zur Raumbeleuchtung eingesetzte Kerzenlicht zu multiplizieren (vgl. dazu auch das Gleichnis des menschlichen Geistes als »Wanderer im Thale der finstern Nacht, der erst bei dem Lichte der Kerze, die Welt um ihn her erkennbar macht«, wie es Schubert (1840: 125) ausdrückt). Des Weiteren kann der Spiegel als visuelle Erweiterung des Raumes angesehen werden, die sich nicht nur in der Vergrößerung des Volumens erschöpft, sondern durch geschickte Raumgeometrie auch externe Inhalte reproduziert: Der Spiegelsaal in Versailles etwa schafft so, dass der Schlossgarten als Teil des Raumes wahrgenommen wird (vgl. Sprenger 2015: 406). Und nicht zuletzt diente die Reflexion durch die an ein Kaleidoskop erinnernde Ästhetik als Frühform einer unterhaltenden und immersiven Medientechnik (vgl. Kacunko 2010: 405), die in ihrer Verfremdung und Multiplikation des Raumes bisweilen ins Bizarre umschlug (vgl. Bauer/Sedlmayr 1992: 79). Der Spiegelraum muss also in einer Kontinuität mit den Illusionstechniken des Rokoko und letztendlich als Medientheorie der Immersion, Illusion und Illumination gelesen werden.

dass das *Serapiontische Prinzip*³⁵⁷ in einer Kontinuität zur ›Callot's Manier‹ gelesen werden kann, wie sich insbesondere im pareidologischen³⁵⁸ Inspirationswert des ›Heterogenen‹ offenbart, den Hoffmann bereits in seiner Hommage an Jaques Callot zu Beginn der *Fantasiestücke* hervorgehoben hatte (vgl. DKV, JC: 17). Die Räume, die sich durch einen kaleidoskopischen Blick offenbaren, zeichnen sich also dadurch aus, dass sie die Relation zwischen realem und virtuellem Objekt in ein multiperspektivisches ›Muster‹ respektive in eine *Textur* brechen, die sich auch durch ihre ›Leerstelle in der Fülle‹³⁵⁹ auszeichnet, wie sich etwa in der Äußerung Ottmars zeigt, der kritisiert, er könne »keine bestimmte Figur [...] erfassen« (DKV, SB1: 719). Mithin löst das Kaleidoskop die Zeichen aus ihren mimetischen Kontext heraus und überführt sie in eine arbiträre – jedoch durch die Rapportierung in sich strukturierte – ›Hiéroglyphe‹. Gleichzeitig erkennt Hoffmann die Gefahr, die sich in dieser Arbeitsweise offenbart, wie sich etwa in einem Eintrag aus seinen persönlichen Notizen zeigt, die von Kunz in *Einiges aus Hoffmann's Notatenbuch für das letzte Jahr seines Lebens* im Jahr 1839 veröffentlicht wurden. Hoffmann notiert:

Bei der Anpreisung des Kaleidoskop's wurde, Rücksichts der schönen Verbindung des Angenehmen mit dem Nützlichen, vorzüglich gerühmt, daß es die Fantasie der Kattundrucker und Westenfabrikanten zu den unerhörtesten Mustern beflügeln könne. Sollte ein munterer Kopf von Mechanikus nicht leichtlich ein Kaleidoskop für preßhafte Dichter zu erfinden vermögen? Die kleinsten, ordinairsten, miserabelsten, läppischen Gedanken dürften nur hineingeworfen werden, um sich, gehörig gerüttelt und geschüttelt, zu den sonderbarsten Bildern zu fügen. Würde der Dichter nicht in frohem Staunen, in heller Begeisterung, auf Gedanken gerathen, an die er in der That selbst gar nicht gedacht? – Doch, es spukt

357 Zu erwähnen ist hier, dass diese Passage Lothars, die zwischen den Erzählungen *Die Brautwahl* und *Der unheimliche Gast* eingefügt ist, von Kaiser (1988: 133) als zentraler Aspekt der Artikulation des *Serapiontischen Prinzips* vorgeschlagen wurde, ohne jedoch die Metaphorik des Kaleidoskops explizit hervorzuheben.

358 Zur Pareidolie als Inspirationsmethode siehe die Ausführungen ab Seite 159.

359 Vgl. dazu einmal mehr die spezifische Ästhetik der ›Manier Callot's‹, die die Unbestimmtheitsstelle nicht nur mittels einer Leerstelle, sondern auch mit der ›inkommensurablen Bildkomplexität‹ (Kremer 2003: 99) einer ›überreichen Opulenz‹ konstituiert (vgl. DKV, JC: 17; Schneider 2015a: 328).

ja wohl schon viel kaleidoskopisches Wesen auf den Bühnen? (NACH-
LASS I: 12–13)³⁶⁰

Es verwundert daher nicht, dass Hoffmann das Kaleidoskop – trotz seiner medialen Eigenschaften – nur sehr zurückhaltend motivisch in seinen Prosatexten verarbeitet. Mit Verweis auf Kremer (1997: 152), der schreibt, dass sich der phantastische Raum romantischer Erzählungen insbesondere durch die Auflösung von einfachen Relationen auszeichne (vgl. dazu auch Kremer 2003: 86), ist davon auszugehen, dass die bildlichen Multiplikationen und Vielschichtigkeiten zielführender durch den bereits in Kapitel 8.4 verhandelten ›Krystall‹ gefasst werden können, der sich, im Gegensatz zum Kaleidoskop, durch seine häufige Verwendung in Hoffmanns Œuvre für die weitere Untersuchung prädestiniert. Die zahlreichen ›Pierrerien‹ (vgl. Kesting 1990: 165–166), die Hoffmann in seinem Werk verwendet, lassen vermuten, dass sich diese Motive auch in der oben zitierten Passage aus den *Serapions-Brüdern* widerspiegelt, in der Ottmar die Arbeitsweise von Lothar als ›Mosaik‹ bezeichnet, das »aus allerlei bunten Steinchen willkürlich zusammengefügt« (DKV, SB1: 719) sei. Tatsächlich zeichnet sich die imaginäre Raumkonfiguration bei Hoffmann jedoch nicht durch das willkürliche Zusammenfügen von Steinchen aus, sondern vielmehr als Blick ›durch‹ einen Stein, der die Wahrnehmung durch Brechungen, Aberrationen und Multiplikationen auf vielschichtige Weise gleichermaßen verfremdet wie potenziert und so ein Amalgam zwischen Introspektive und Perspektive, zwischen alltäglicher Außenwelt und außergewöhnlichem ›Geisterreich‹ schafft. In dieser Konstitution ist daher eine Kontinuität des imaginären Raums mit dem virtuellen Raum zu verorten, wie sich mit Verweis auf Flusser (2015: 277) zeigen lässt, der anmerkt, dass es »im virtuellen Raum noch nicht (oder nicht mehr) um tatsächlich Kalkulierbares (um harte Steinchen = calculi) [gehe], sondern nur um Möglichkeiten, also um mehr oder weniger große Wahrscheinlichkeiten.« Dieser Befund wird bereits bei Schleiermacher konturiert, der betont, dass sich das ›grammatische‹ Verhältnis von Sprache zu Rede in einen »mathematisch[en] [...] Calculus« (Schleiermacher 1838: 14) überführen lasse. Analog zur *spiegelbildlichen* Übersetzung von Rede und Sprache, die – im Gegensatz zur psychischen Auslegung eines Textes (vgl.

360 Die Seitennummerierung des Druckwerks von 1839 ist etwas uneindeutig, da ein vergleichsweise umfangreiches Vorwort (mit römischen Ziffern paginiert) und eine längere Passage unnummerierter Seiten, in denen Grafiken und Vignetten in Textform beschrieben werden, dem Hauptwerk vorangestellt sind.

ebd.: 152) – »mechanisirt« (ebd.: 14) werden kann, zeichnet sich das genuin Virtuelle, wie sich aus Flussers Bemerkung ableiten lässt, dadurch aus, dass »die Rechnungen im virtuellen Raum anders als im Lebensraum aussehen.« (Flusser 2015: 277) Dabei sind die von Flusser aufgerufenen Wahrscheinlichkeiten in einer Fluchtlinie mit der Potentialität zu lesen, die in der Pluralität möglicher Entfaltungen in Hoffmanns Poetik angelegt ist.

Der Blick ›durch‹ den ›Krystall‹ bietet diese Möglichkeiten, wie sich etwa in einem frühen Tagebucheintrag Hoffmanns aus dem Jahr 1809 zeigt: »Ich denke mir mein Ich durch ein VervielfältigungsGlas [sic!] – alle Gestalten die sich um mich herum bewegen sind Ichs und ich ärgere mich über ihr thun und lassen« (TAGEBUCH II: 71).³⁶¹

In Hoffmanns Prosa lässt sich dieser Befund in der Figur des Anselmus in *Der goldene Topf* nachvollziehen, der im Text eine Entwicklung vom Studenten hin zum Autor durchläuft (vgl. DKV, GT: 316). Anselmus' initialer ›Unfall‹, der ihm beim Kopieren der historischen Pergamente des Archivarius Lindhorst unterläuft, überführt ihn schlussendlich in das Reich der Poesie. Wie bereits ausgeführt, ist diese Transformation auch unter dem Vorzeichen des Spiegels zu lesen: Während die Kopiertätigkeit als isomorphe Spiegelung (und in Schleiermachers Terminologie als ›mathematisch/mechanischer Calculus‹) der ›hieroglyphischen‹ Urbilder gelesen werden kann, ist die Ausbildung von Anselmus' Autorenpersönlichkeit erst dann abgeschlossen, wenn sich seine Schreibpraxis von diesem Abbildungsverfahren lossagt.

Bemerkenswert an dieser Schreibszene im »azurblauen« (ebd.: 271)³⁶² »Laboratorium« (ebd.: 269), die einen Wendepunkt im Märchen darstellt, ist, dass sämtliche fantastischen Aspekte mittels dezidiert räumlichen Konfigurationen dargestellt werden. Der aus dem Schreiben entstehende imaginäre Raum

361 Einmal mehr lässt sich mit diesem Gedankengang die Unterschiede eines cartesianischen und eines romantischen Weltbildes darlegen. So ist mit Blick auf die Ausführungen von Merleau-Ponty (2015: 181) festzuhalten, dass ein »Cartesianer nicht *sich* im Spiegel [sieht]: Er sieht eine Gliederpuppe, ein ›Äußeres‹, von dem er mit Recht annimmt, daß die Anderen es in gleicher Weise sehen, das jedoch für ihn selbst ebensowenig ein Leib (*chair*) ist wie für die Anderen.« Im Gegenzug zu Hoffmann, dessen bildliche Multiplikation gleichzeitig auch eine Multiplikation der Identitäten bedingt, mithin eine Vereinigung von Zeichen, Signifikat und Signifikant (vgl. Kittler 1995: 107; vgl. dazu auch Montandon 1979: 12), ist im cartesianischen Weltbild das Spiegelbild schlichtweg eine »Wirkung der Mechanik der Dinge«, so Merleau-Ponty (2015: 181) weiter, das »nichts *von ihm*« sei.

362 Vgl. dazu auch die Anmerkungen in der Fußnote auf Seite 397 und einmal mehr die weiter oben ausgeführten Ausführungen zum atmosphärischen »Aetherblau« (Jean Paul 1804: 33) als Metapher der Phantasie.

entsteht hier ganz unmetaphorisch durch die ›Krystallisation‹ atmosphärischer Phänomene, die sich aus dem Tintenfleck im Pergament entwickeln:

o Himmell! ein großer Klecks fiel auf das ausgebreitete Original. Zischend und brausend fuhr ein blauer Blitz aus dem Fleck und schlängelte sich krachend durch das Zimmer bis zur Decke herauf. Da quoll dicker Dampf aus den Wänden, die Blätter fingen an zu rauschen wie vom Sturme geschüttelt und aus ihnen schossen blinkende Basiliken im flackernden Feuer herab den Dampf entzündend, daß die Flammenmassen prasselnd sich um den Anselmus wälzten. Die goldenen Stämme der Palmbäume wurden zu Riesenschlangen, die ihre gräßlichen Häupter in schneidendem Metallklänge zusammenstießen und mit den geschuppten Leibern den Anselmus umwanden.³⁶³ ›Wahnsinniger! erleide nun die Strafe dafür was du in frechem Frevel tatest!‹ – So rief die fürchterliche Stimme des gekrönten Salamanders, der über den Schlangen wie ein blendender Strahl in den Flammen erschien und nun sprühten ihre aufgesperrten Rachen Feuer-Katarakte auf den Anselmus und es war als verdichteten sich die Feuerströme um seinen Körper und würden zur festen eiskalten Masse. Aber indem des Anselmus Glieder enger und enger sich zusammenziehend erstarrten, vergingen ihm die Gedanken. Als er wieder zu sich selbst kam, konnte er sich nicht regen und bewegen, er war wie von einem glänzenden Schein umgeben, an dem er sich wollte er nur die Hand erheben oder sonst sich rühren, stieß. – Ach! er saß in einer wohlverstopften Krystallflasche auf einem Repositorium im Bibliothekszimmer des Archivarius Lindhorst. (Ebd.: 301–302)

Die ›Verdichtung der Feuerströme‹, die schlussendlich den Protagonisten in einer ›Krystallflasche‹ fixieren, schaffen also einen eigenen literarischen Raum, der zunächst als »Gefängnis« (ebd.: 303) nach der Ankunft der Geliebten Serpentina – als Konzeptualisierung des ›poetischen Schreibens‹ (vgl. Kittler 1995: 135) – jedoch als ›geheimnisvolles wunderbares Reich‹ (vgl. DKV, GT: 315) und letztlich als »Heimat« (ebd.) bezeichnet wird. Zukünftig nimmt An-

363 Unter Verweis auf das Kapitel 9 kann an dieser Stelle festgestellt werden, dass Hoffmann hier auf die zu seiner Zeit sehr populären elektrischen Experimente recurriert. Insbesondere Phänomene wie der ›blaue Blitz‹, das ›Sausen und Brausen‹ sowie die Reibung der Schlangen, die aus geschuppten Leibern und Metallschädeln bestehen, verweisen auf die Darstellung der Elektrizität nach Jacob Siegmund von Waitz, der 1745 die Ursache der Stroms in einer Art »Feuer-Materie« (Waitz 1745: 51) sieht und in seiner hin-führenden Betrachtung ähnliche Erscheinungen beschreibt, die Hoffmann in der zitierten Passage verwendet (vgl. ebd.: 1–3).

selmus seine Umwelt ›durch‹ den Stein wahr, der ›Fall ins Krystall‹, der ihm zu Beginn des Märchens prognostiziert wurde (vgl. ebd.: 229), entpuppt sich auch als modulierter Wahrnehmungsmodus, der gewissermaßen die *serapi-ontische* ›Schau‹ vorweg nimmt und durch seine semitransparenten und teilreflexiven Facetten Charakteristika eines potenzierenden und verfremdenden Spiegels als Metapher der selbstreflexiven Introspektive konzeptualisiert.

Anzumerken ist, dass der ›Krystall‹ durchaus paradoxe Charakteristika in sich versammelt: So trägt er einerseits maßgeblich am Aufspannen eines fantastischen Raums durch Brechung und ›Potenzierung‹ bei, mithin Charakteristika, die sich sowohl in der »inkommensurablen Bildkomplexität« (Kremer 2003: 99) der ›Manier Callot's‹, als auch in der ›Lebendigkeit‹ des *Serapi-ontischen Prinzips* wiederfinden lassen. Andererseits ist im sprichwörtlichen ›ewigen Diamanten‹ gleichzeitig das Element der Persistenz angelegt, wie sich etwa in Certeaus Ausführungen zu Raum und Ort zeigt, in der einer ›mineralogischen Ordnung‹ die Bewegung – mithin also die *serapi-ontische* Lebendigkeit – entgegengesetzt wird:

Die Erzählungen führen also eine Arbeit aus, die unaufhörlich Orte in Räume und Räume in Orte verwandelt. Sie organisieren auch das Spiel der wechselnden Beziehungen, die die einen zu den anderen haben. Diese Spiele sind sehr zahlreich. Sie reichen von der Errichtung einer unbeweglichen und quasi mineralogischen Ordnung (nichts bewegt sich hier, außer dem Diskurs selber, der wie beim *travelling* das Panorama durchläuft), bis zur beschleunigten Aufeinanderfolge von Handlungen, die die Räume vervielfältigen (Certeau 2015: 346–347)

Die ›beschleunigte Aufeinanderfolge‹, erinnert nicht nur an Virilios *Dromologie* (vgl. Virilio 2009: 43),³⁶⁴ sondern darüber hinaus an den bereits untersuchten »eigentlichen Unfall« (ebd.: 87), mithin den ›Glitch‹, den Anselmus in *Der goldene Topf* auslöst. So lässt sich die Passage, in der Anselmus durch den Fehler im ›ästhetischen Programm‹ seinen »Fall [...] ins Krystall« (DKV, GT: 229) vollzieht, auch als Paradoxon zwischen Bewegung und Fixierung lesen, ein Dilemma, das sich jedoch durch einen Blick auf eine Notiz von Novalis

364 Vgl. dazu auch die bereits in Abschnitt IV verhandelte Unterscheidung zwischen der universellen Schriftmaschine des Computers und des Menschen, die sich zuvorderst in der beschleunigten Verarbeitungsgeschwindigkeit bei der Manipulation von Symbolen zeigt.

auflösen lässt, der im ›Krystall‹ ein dialektisches – und in letzter Konsequenz auch zu zerstörendes – Moment zwischen Ahndung und Erinnerung verortet:

Nichts ist poetischer, als Erinnerung und Ahndung,³⁶⁵ oder Vorstellung der Zukunft. Die gewöhnliche Gegenwart verknüpft beyde durch Beschränkung, es entsteht Contiguität durch Erstarrung, Crystallisation. Es giebt aber eine geistige Gegenwart, die beyde durch Auflösung identificirt, und diese Mischung ist das Element, die Atmosphäre des Dichters. Nicht-Geist ist Stoff. (Novalis 1901a: 33)

So lässt sich feststellen, dass Novalis in der ›Crystallisation‹ und insbesondere in dessen nachfolgender atmosphärischen (!) Auflösung die spezifische Charakteristik der Dichter:in verortet. Dabei bildet der ›Krystall‹ eine Metapher der Zusammenführung von vermeintlichen Gegensätzen,³⁶⁶ wie sich etwa bei Novalis in der Verbindung von Vergangenheit und Zukunft zeigt, in der er, nebenbei bemerkt, die chronologische Ordnung durch eine räumliche Atmosphäre ersetzt.³⁶⁷

Wie bereits aufs Deutlichste mit Verweis auf die romantische Hermeneutik ausgeführt, zeichnet sich auch Hoffmanns Poetik durch die Zusammenführung und ›atmosphärische Auflösung‹ des Heterogenen aus, was – wie sich erneut mit Schleiermacher (1838: 168) zeigen lässt – ein Erzählverfahren bedingt, das den »Anknüpfungspunkt« für die Leser:innen durch die fiktionale »Correspondenz« respektive durch die Darstellung einer »Conversation« exponiert. Eine zentrale Eigenschaft von Hoffmanns Poetik, die den »Gegensatz durch einen Entschluß« (ebd.) aufhebt und so die von Novalis aufgerufene »Mischung« (Novalis 1901a: 33) als »Atmosphäre des Dichters« (ebd.) konstituiert, findet sich etwa in der »Verbindung des Märchenhaften mit dem Alltäglichen« (Steinecke/Allroggen 2006b: 765; vgl. dazu auch Wirth 2012a: 119).³⁶⁸

Besonders in *Der goldene Topf* lässt sich die von Novalis aufgezeigte ›Auflösung‹ der ›crystallisierten‹ Dialektik in Hoffmanns Werk nachweisen. Deut-

365 Novalis präzisiert in einer späteren Notiz, dass er Ahndung als »entfernte Vorstellung« (Novalis 1901b: 449) interpretiert.

366 Vgl. dazu auch die Funktion des *deus ex machina* im antiken Theater, mithin eine *Maschine*, die ebenfalls die Funktion besitzt, Vergangenheit und Zukunft in einem Raum zusammen zu führen (vgl. dazu auch die Fußnote auf Seite 226).

367 Vgl. dazu auch eine spätere Notiz: »Zeit ist innerer Raum – Raum ist äußere Zeit. (Synthesis derselben.) [...] Raum und Zeit entstehn zugleich.« (Novalis 1837b: 187)

368 Nachdem die Atmosphäre als Phänomen durch die Interaktion eines Subjekts mit einem Raum entsteht und der ›tote Ort‹ eines Texts durch Bewegung und Interaktion zu

lich wird dies insbesondere in den zahlreichen alchemischen Motiven, die Hoffmann in seinem Märchen aufruft (vgl. etwa DKV, GT: 256, 271, 278, 281), welche in einer Fluchtlinie zur ›naturwissenschaftlichen‹ Metaphorik zu lesen sind, die Novalis in seinen Ausführungen bemüht. So wird der Übergang eines Feststoffs – etwa Hoffmanns ›Krystall‹ (vgl. Kapitel 8.4) respektive Novalis' ›Crystall‹ – in ein Gas (›Atmosphäre‹) als ›Sublimation‹ bezeichnet, die, wie bereits in Kapitel 4 herausgearbeitet, im romantischen Kontext mit einer geradezu pluralen Semantik ausgestattet ist. Einerseits ist die Sublimation als chemischer beziehungsweise alchemischer Vorgang zu fassen, der die Überführung eines Feststoffs in ein atmosphärisches Gas beschreibt. Andererseits verweist die Sublimation in erweiterter metaphorischer Bedeutung auf eine ›geistige‹ (vgl. dazu auch AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 633) Entwicklung im Kontext einer philosophischen oder mystischen Ausbildung (vgl. dazu Kremer 2003: 67).³⁶⁹

In der Sublimation ist jedoch noch eine weitere Bedeutungsschicht eingelassen, die Kremer (1993: 112) im Kontext von Hoffmanns *Klein Zaches genannt Zinnober* herausgearbeitet hat, die sich jedoch auch auf den *goldenen Topf* übertragen lässt: So ist die alchimistische Operation der Sublimation auch als »hochzeitliche Vereinigung« (ebd.) zu lesen – ein Prozess, den Anselmus auch durchläuft, wenn er sich mit der Schlange Serpentina vermählt (vgl. DKV, GT: 315–316). Die ›Auflösung‹ des ›Krystalls‹ beschreibt Hoffmann gegen Ende der ›Zehnten Vigilie‹, als Anselmus durch die Heirat mit Serpentina aus dem »gläsernen Gefängnisse« (ebd.: 303) befreit wird:

Ein Blitz zuckte durch das Innere des Anselmus, der herrliche Dreiklang der Krystallglocken ertönte stärker und mächtiger als er ihn je vernom-

inem Raum transformiert wird, wird deutlich, weshalb sich aus Schleiermachers Hermeneutik – trotz der bereits verhandelten ›unvirtuellen‹ Charakteristika – für die vorliegende Arbeit fruchtbare Aspekte ableiten lassen. So fokussiert sich auch Schleiermacher nicht nur auf das Herausarbeiten der ursprünglichen Intention der Verfasser:in, sondern beschäftigt sich auch mit der Rezeptionsseite, also mit dem ›atmosphärischen‹ Umgang der Leser:in mit dem textuellen Substrat.

369 Beide Topoi lassen sich im *goldenen Topf* auffinden: So deuten die Effekte der Schreibszenen (Dampf, Elektrizität, flackerndes Feuer, blauer Blitz), in der Anselmus schließlich sein fataler Fehler unterläuft (vgl. etwa DKV, GT: 287, 301–303), auf die Phänomene eines alchemistischen Experiments hin (vgl. Arburg 2015: 349; vgl. dazu auch Gamper 2009: 247), während sich die philosophische respektive mythische Ausbildung in der prominenten Lesart wiederfindet, in der der Text als »Entwicklungsroman in Märchenform« (Steinecke/Allroggen 2006b: 777) interpretiert wird.

men – seine Fibern und Nerven erbeben – aber immer mehr anschwellend dröhnte der Akkord durch das Zimmer, das Glas, welches Anselmus umschlossen, zersprang und er stürzte in die Arme der holden lieblichen Serpentina. (Ebd.: 309)

Gleichwohl sich in dieser Passage zwar die Auflösung des Krystalls nachweisen lässt, findet sich die Sublimation, mithin die von Novalis aufgerufene Herausbildung der »Atmosphäre des Dichters« (Novalis 1901b: 33), besonders prononciert in der zwölften »Vigilie« des Märchens ausbuchstabiert, wenn die Ausbildung des »vormaligen Studenten, jetzigen Dichters Anselmus« (DKV, GT: 316) zu einem Abschluss gebracht wird und die Erzählinstanz selbst den metaphorischen Platz des Anselmus in der Schreibstube Lindhorsts einnimmt: »Das Azur löst sich von den Wänden und wallt wie duftiger Nebel auf und nieder, aber blendende Strahlen schießen durch den Duft der sich wie in jauchzender kindischer Lust wirbelt und dreht und aufsteigt bis zur unermeßlichen Höhe die sich über den Palmbäumen wölbt.« (Ebd.: 319)



Novalis' Metapher der Crystallisation, die durch ihre Sublimation die »Atmosphäre des Dichters« (Novalis 1901a: 33) konstituiert, verdeutlicht nicht nur die Relevanz des Atmosphärenbegriffes, der trotz seiner bereits herausgearbeiteten epistemischen Ambiguitäten eine prominente Position in der vorliegenden Arbeit einnimmt, sondern skizziert auch die dezidiert dualistische Konstitution der Atmosphäre: So findet sich in ihrer Semantik das Dilemma des poetischen Potentials einbeschrieben, das zwar in der Erinnerung und Ahndung virtuell »eingepflanzt« ist, sich jedoch einerseits in der profanen Gegenwart mittels alltäglicher Morphologie aktualisiert und so eine »crystalline« Stagnation, mithin eine »mineralogische Ordnung« (Certeau 2015: 349–347) einnimmt. Andererseits schreibt Novalis, dass die »gewöhnliche Gegenwart« (Novalis 1901a: 33) in eine »geistige Gegenwart« (ebd.) zu transformieren sei, indem dieser »Crystall« zu einer »dichterischen Atmosphäre« sublimiert wird.

An dieser Stelle ist daher zu fragen, welche Auswirkungen diese Metaphorik auf die Ästhetik des Virtuellen in Hoffmanns Œuvre besitzt: Welche zentralen Differenzen finden sich zwischen Spiegel und Krystall und welche Konsequenzen lassen sich daraus für das Virtuelle in Hoffmanns Poetik ableiten? Der Spiegel realisiert in seiner »idealen« Konfiguration eine weitgehende isomorphe Abbildung des Alltäglichen – besitzt also einen *Eigensinn*, der in einer

Fluchtlinie mit Schleiermachers ›Grammatik‹ zu lesen ist, die ›mechanisiert‹, mithin also in einen ›Calculus‹ überführt werden kann (vgl. dazu Schleiermacher 1838: 14). In dezidiert naturwissenschaftlicher Semantik erzeugt der Spiegel, wie bereits in Kapitel 1.1 ausgeführt, ein *virtuelles* Bild des Alltäglichen, das sich jedoch in seiner Bildästhetik zielführender mit dem Begriff der ›Simulation‹ fassen lässt. So kann dieses Artefakt als Maschine gelesen werden, die das Alltägliche in ein abbildbares Zeichensystem, mithin in eine virtuelle »Morphologie der äußern Objektwelt« (Matt 1971: 22) transformiert. Mit Ausnahme der Seitenumkehrung ist der Spiegel jedoch ein dezidiert transitives Medium, in der das ›Abgebildete für das Abbild steht‹ (vgl. dazu Esposito 1998: 270). Wie bereits aufs Deutlichste herausgearbeitet, reicht dieser ›singuläre‹ Zusammenhang zwischen Referent und Referens weder aus, um die Wirkpoetik der Romantik zu fassen, noch um die transformativen Potentiale, die das genuin Virtuelle auszeichnen, (vgl. Ryan 2015: 33) herauszubilden. Wenn Hoffmann mit dem Spiegelmotiv in seinen Prosatexten arbeitet, dann finden verschiedene Verfremdungseffekte Anwendung, die die Transitivität des Spiegels modulieren und so ein Rezeptionserlebnis schaffen, das zwischen ›transparent immediacy‹ und ›hypermediacy‹ changiert. Diese innerdiegetisch, anhand der optischen Eigenschaften eines *verfremdenden* Spiegels ausbuchstabierte Rezeption ist gleichzeitig als metafiktionale Übertragungsfunktion zu lesen, die zur ›Herausbildung einer kompetenten Leser:in‹ (vgl. Kremer 2003: 106) angelegt ist: Der verzerrende Spiegel schafft daher ein verfremdendes (Selbst-)Bewusstsein bei den Leser:innen, die durch die Trennung ihres ›Ich von dem inneren Reich‹ (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 633) die notwendige Besonnenheit herausbilden können.

Um jedoch die typisch romantische Forderung nach Potenzierung und Steigerung umzusetzen, reicht der *Eigensinn* des singulären Spiegels – trotz der Verfremdungen – nicht mehr aus. Daher finden sich in Hoffmanns Werk einige Ansätze, die sich etwa der Konfiguration eines Doppelspiegels bedienen, um eine poetische »Luftsäule« (Jean Paul 1804: 33) zu realisieren. Im Krystall findet sich schließlich ein Artefakt, dessen *Eigensinn* durch optische Phänomene wie Reflexion, Aberration, Diffraction und Absorption multiple virtuelle Bilder erzeugt und so das von Hoffmann anvisierte Rezeptionserlebnis, das auf eine »Pluralität« (Antor 2016: 621) von Aktualisierungen abzielt, zu einer maschinellen Umsetzung verhilft. Mit dem Krystall, der in letzter Konsequenz sublimiert wird, implementiert Hoffmann daher eine ›atmosphärische Maschine‹, die mittels »Bündelung des Zerstreuten in der auf Besonnenheit verwiesenen Phantasie [...] Produktions- und Rezeptionsseite« (Stockinger

2012a: 99) zusammenschließt und so das von Lévy (1998: 58) für das Virtuelle aufgerufene ›Möbiusband‹ – das Verschränken von Lese- und Schreibpraktik sowie die gegenseitige Beeinflussung des Virtualisierten und des Aktualisierten – mittels optischer Phänomene konzeptualisiert (vgl. ebd.: 25).

Im Krystall realisiert sich demnach die Programmatik der ›Manier Callot's‹, die ästhetisch fruchtbare »Komposition[]« (DKV, JC: 17), die aus der »überreichen aus den heterogensten Elementen« (ebd.) geschaffenen Zusammenstellung hervorgeht, welche sich wiederum als collagenhafte – und daher ›hypermediale‹ (vgl. Bolter/Grusin 2002: 41) – Zusammenstellung des Alltäglichen offenbart. Analog zur ›Manier Callot's‹ produziert der Krystall – nicht zuletzt durch die Spiegelungen in seinen Facetten – (virtuelle) Bilder. Gleichwohl findet sich in der *Inspectio crystalli* (vgl. Gaderer 2009: 189), im Kristallsehen, durch die Verschaltung der »Produktions- und Rezeptionsseite« (Stockinger 2012a: 99) bereits eine Aktualisierung dieser virtuellen Bilder angelegt, die jedoch wiederum vollständig *innerhalb* des virtuellen Krystallraums stattfindet.³⁷⁰ So wird das Virtuelle seinerseits virtualisiert – ein zutiefst ›postmoderner‹ Befund, wie Ryan (2015: 28) anmerkt: »The stamp of the postmodern culture is its tendency to virtualize the nonvirtual and to virtualize the virtual itself.« Das postmoderne Subjekt, so Ryan (ebd.: 28) weiter, habe jedoch gelernt, dieses Phänomen nicht (kultur-)pessimistisch als *Simulacrum* (vgl. Baudrillard 1978: 7–9) zu lesen, sondern vielmehr mit dieser Potentialität und ›Fluidität‹ zu ›spielen‹ (»play with the fluid« (Ryan 2015: 28)). Wie sich mit der Sublimierung des Krystalls bei Novalis (vgl. Novalis 1901a: 33) und in Hoffmanns *goldenen Topf* mit der Befreiung des »vormaligen Studenten, jetzigen Dichters Anselmus« (DKV, GT: 316) aus dem Gefängnis seiner Krystallflasche zeigen lässt (vgl. ebd.: 309), gehen die romantischen Autor:innen mit diesem Befund konform: Die Virtualisierung des Virtualisierten korrespondiert mit der romantischen »Poesie der Poesie« (Scherer 2012b: 245) und das postmoderne ›Spiel mit der Fluidität‹ mit jenen Praktiken, die sich im »Spielraum« (BRIEFE I: 176) der ›Manier Callot's‹ und in der ephemeren »Atmosphäre des Dichters« (Novalis 1901a: 33) fassen lassen. Die Sublimation des Krystalls

370 Vgl. dazu auch die Ausführungen zur Selbstreflexion in Kapitel 3.1, die in einer Fluchtlinie mit der Virtualisierung des Virtuellen zu lesen sind – so kennzeichnet die »Selbstreflexion als wichtigste Form literarischer Potenzierung [...] demnach das metapoetische Potential« (Stockinger 2012c: 535) von Hoffmann Texten. Mithin entsteht also die für die atmosphärische Domäne des Virtuellen grundlegende Potentialität, indem sich das virtuelle Objekt des Textes in einer ›unendlichen‹ Kaskade selbst virtualisiert.

schafft daher keinen »Hyperraum ohne Atmosphäre« (Baudrillard 1978: 9), sondern vielmehr eine Realität, die sich von der Ästhetik der Simulation losgelöst hat. Hoffmanns Medium zur Darstellung ästhetischer Ideen (vgl. Kant 1797: 328) bleibt die Schrift – mit dem sublimierten Krystall als dichterische Atmosphäre implementiert er daher ein »Intransitiv-Werden« (Wirth 2012a: 121) der Schriftlichkeit und schafft so eine Transformation einer »gewöhnliche[n] Gegenwart« (Novalis 1901a: 33) in »eine geistige Gegenwart« (ebd.), in der die »Zeichen transzendiert« (vgl. Montandon 1979: 12) werden. Das von Ryan (2015: 28) für das Virtuelle markierte »Spiel mit der Fluidität« findet sich daher für die romantische Poesie im bereits ausgeführten »elastisch[en]« (Kremer 2003: 198) Konnex von Referent und Referens, der im Atmosphärischen zu einem losen, bestenfalls nur noch stochastisch zu fassenden Zusammenhang reduziert wird. So zeigt sich hier auch Flussers Feststellung, dass es

im virtuellen Raum noch nicht (oder nicht mehr) um tatsächlich Kalkulierbares (um harte Steinchen = calculi) [gehe], sondern nur um Möglichkeiten, also um mehr oder weniger große Wahrscheinlichkeiten. [...] Und das heißt: dort ist nichts wahr oder falsch, sondern alles ist dort mehr oder weniger wahrscheinlich. (Flusser 2015: 277)

Pointiert zusammengefasst lassen sich Spiegel und Krystall im Kontext des Virtuellen in Hoffmanns Prosa daher folgendermaßen einordnen: Der ideale Planspiegel schafft eine Simulationsästhetik, die sich im Wesentlichen in der Abbildung des Alltäglichen erschöpft. Diese Simulation verfremdet Hoffmann, indem er den *Eigensinn* des Spiegels durch mediale Störungen moduliert. Der Krystall besitzt dagegen einerseits – analog zum Spiegel – eine Affinität zur maschinell-optischen Domäne des Virtuellen, schafft jedoch durch die Potenzierung eine heterogene Vermischung des Alltäglichen, die sich *innerhalb* des Krystalls, und daher innerhalb des virtuellen Raumes aktualisiert.³⁷¹ Mithin findet sich im *Eigensinn* des Krystalls und dessen Sublimation eine genuine Ästhetik des Virtuellen eingeschrieben, welche die maschinell-optische und die atmosphärische Domäne des Virtuellen miteinander verschränkt.

371 Vgl. dazu etwa die Passage aus dem *goldenen Topf*, in der die Erzählinstanz die Leser:innen beschwört, ihre »rege Phantasie« (DKV, GT: 303) möge sie »auf einige Augenblicke in das Krystall« (ebd.) einschließen.

12.3 Schwellenüberschreitung

Aber eben, weil Du, günstiger Leser! diese Grenze nicht deutlich wahrnimmst, lockt der Geisterseher dich vielleicht herüber

DKV, ASN

Die obigen Ausführungen zum ›Krystall‹ leiten den letzten Abschnitt dieses Kapitels ein, der sich mit einem Phänomen beschäftigt, welches in der Forschungsliteratur bisweilen unter dem Begriff der ›Schwellenüberschreitung‹ zusammengefasst wird. Die dahinter liegende Idee wurde in ihren Grundzügen bereits in der Auseinandersetzung mit Novalis' ›Crystallisation‹ verhandelt, in welcher der ›Krystall‹ gewissermaßen ein ›Interface‹ zwischen zwei entgegengesetzten, mithin ›heterogenen‹ (vgl. DKV, JC: 17) Räumen bildet: In Hoffmanns *goldenen Topf* etwa zwischen dem Alltäglichen und Fantastischen, in Novalis' ›Crystallisation‹ zwischen Vergangenheit und Zukunft. Hoffmanns Poetik zeichnet sich also durch eine »Dualität/ Dualismus‹ und/oder ›Duplizität‹« (Krause 2014: 17)³⁷² aus, deren Konfiguration erfordert, die ›Schwellenüberschreitung‹, mithin den Übertritt vom prosaischen in den fantastischen Raum entsprechend zu inszenieren. Neben den optischen Maschinen wie Spiegel, Perspektiv oder Krystall bindet Hoffmann diese Funktion auch an andere Artefakte, wie sich etwa in Hoffmanns Märchen *Nußknacker und Mausekönig* zeigt, das im Rahmen der *Serapions-Brüder* als die Arbeit des Serapionbruders Lothar ausgegeben wird (vgl. DKV, SB2: 241). In diesem Text wird die ›Schwellenüberschreitung‹ mittels eines Schrankes mit gläsernen Türen umgesetzt, der einerseits als »Emblem der elterlich überwachten Erzie-

372 Die hier zitierte Dissertation Krauses versucht, kurz die Bezeichnungen für die doppelten Wirklichkeitskonstruktionen in der Forschungsliteratur zu Hoffmanns Œuvre durchzudeklinieren – kommt allerdings zu dem Schluss, dass sich hier kein einheitlicher Faden nachweisen lasse und die einzelnen Stränge mitunter zu einer Tautologie verkommen, wenn die Konstruktionen aus den Werken Hoffmanns extrahiert/abgeleitet werden, um sie schließlich wieder in Hoffmanns Texten aufzuspüren (vgl. Krause 2014: 17).

hung« (Heimes 2012b: 294), andererseits als »Einfallstor des Fantastischen« (ebd.) gelesen werden kann.³⁷³

Eine vergleichbare Situation, in der das »völlig Heterogene« (vgl. DKV, SB2: 306) in einem Artefakt zusammengeführt wird, findet sich in *Das Sanctus*, mit-hin einem Text, in dem Hoffmann – analog zum »Kindermärchen« (ebd.: 241) *Nußknacker und Mausekönig* eine Rezeptionssituation skizziert, in der ein be-sonders zugängliches Subjekt die »Schwelle« zum Fantastischen mittels eines Objekts übertritt. Während im Kindermärchen die Kinder diese besondere Veranlagung zur Fantasie besitzen, wie sich in der Diskussion der Serapions-brüder im Nachgang herausstellt (vgl. ebd.: 306–307), findet sich mit Bettina in *Das Sanctus* eine Figur konturiert, deren besondere Konstitution im Text als »von Natur aus sehr apprehensiv« (DKV, DS: 143) charakterisiert wird und die daher »nur im Gesange«, mithin nur in ihrer Kunst, existiert (vgl. ebd.: 142).³⁷⁴

Wie bereits in Kapitel 4.6 verhandelt, findet sich in *Das Sanctus* eine Be-arbeitung der zeitgenössischen Psychiatrie, in der Hoffmann die Therapie der Sängerin Bettina von ihrem Stimmverlust durch eine kathartische Ge-schichte (vgl. Weitin 2012: 168) des »reisenden Enthusiasten« beschreibt und in dieser Erzählsituation eine Multimedialität implementiert, die zwischen »transparent immediacy« und »hypermediacy« changiert. Dieser Befund ist insbesondere im Kontext des szenischen »Settings« zu lesen: Bettina – mithin die tatsächliche Adressatin der Kommunikationssituation – nimmt nicht am »skizzierten«,³⁷⁵ »multimedialen« Dialog teil, sondern ist, wie sich gegen Ende des *Nachtstücks* herausstellt, lediglich Zuhörer:in, weil sie die Dialogpartner »stark reden gehört hat, dort ins Cabinet gegangen ist und alles weiß« (DKV, DS: 160). Analog zu Jean Pauls »passiven Genies« (vgl. Jean Paul 1804: 42–46) kommt der Figur Bettinas zunächst die Rolle eines »empfangenden« Subjekts zu. Wird dieses »Cabinet« als Realie gelesen, so interpretiert Kaiser (2010: 363)

373 Vgl. dazu auch Walter Benjamins Anmerkungen zum Bücherschrank als gläserne, jedoch gleichzeitig opake Vitrine, die er als Schwelle zum fantastischen Reich des »Ge-spenster-Hoffmann[s]« in *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* beschreibt (vgl. Benja-min 2010: 88–89).

374 Vgl. dazu auch die Ausführungen von Jean Paul (1804: 42–46) in seiner *Vorschu-le der Ästhetik* zu den »weiblichen passiven Genies«, die »reicher an empfangener als schaf-fender Phantasie« seien, sich mit »gebrochnen, verworrenen Sprachorganen« quälten und als die »Stimmen des Himmels« anzusehen seien, was den Stimmverlust Bettinas in Hoff-manns Text um eine neue Bedeutungsebene erweitert.

375 Hoffmann gebraucht in *Das Sanctus* etwa den Begriff das »Vorzeichnens«, um das Erzählverfahren des *Nachtstücks* zu beschreiben (vgl. etwa DKV, DS: 149).

diese Beschreibung als »Neben-, Arbeitszimmer«, während das von Hoffmann in den *Nachtstücken* verwendete Wörterbuch (*Versuch einer allgemeinen deutschen Synonymik*) das »Kabinet« lediglich als Zimmer mit besonderer – jedoch nicht näher bestimmten – Verwendung definiert (vgl. Eberhard 1802: 148).

Gleichzeitig offenbart das »Cabinet« jedoch auch eine Konnotation, die sich in einer Fluchtlinie zur »hypermediacy« lesen lässt: So verweist der Begriff um 1800 auf einen besonderen Raum, der als »Schreib- und Lektüreort« des Briefes (vgl. Kittelmann 2021: 119) respektive als Raum der Erinnerung (vgl. ebd.: 129) fungiert.³⁷⁶ Durch den Gegensatz zwischen fixierter Chronologie und Topografie des physischen Raumes und seiner Verweisfunktion auf einen »anderen Ort« (Brief) respektive einer »anderen Zeit« (Erinnerung), wirkt die liminale³⁷⁷ Situation, die Hoffmann im »Cabinet« anlegt, affirmativ auf die Imagination – schafft also jene »Atmosphäre des Dichters« (Novalis 1901a: 33), die Novalis durch die Transformation der »gewöhnliche[n] Gegenwart« (ebd.) in eine »geistige Gegenwart« konturiert, in welcher »Erinnerung und Ahndung, oder Vorstellung der Zukunft« (ebd.) zusammengeführt werden.

Das »Cabinet« besitzt also eine »schwellenüberschreitende« Funktion, indem es heterogene Räume/Realitäten in einem Artefakt versammelt. Analog zum Krystall, der die dichterische Atmosphäre erst durch seine Sublimierung erschafft, wirkt auch das »Cabinet« nicht durch sich selbst, sondern nur durch die Interaktion des Subjekts mit dem Raum/Artefakt, indem die gewöhnliche Gegenwart in eine geistige Gegenwart transformiert wird (vgl. ebd.). Aus

376 Vgl. dazu auch den Eintrag im *Zedlerschen Lexikon*: »Cabinet, wird in der Civil-Bau-Kunst [...] ein kleines und geheimes Zimmer genennet, darinnen man studiret, schreibt, die kostbaresten Sachen verwahret, sich mit anderen von geheimen Dingen unterredet, und so ferner.« (Zedler 1733: Spalte 15)

377 Vgl. zur Liminalität insbesondere Turner (2010: 94), der feststellt, dass sich die »Passage«, mithin die »Transformation« eines Subjektes in drei Phasen abspielt: »separation, margin (or *limen*, signifying »threshold« in Latin), and aggregation.« Das Liminale »plausibilisiert psychische und physische Zwischenzustände« (Wiest-Kellner 2016: 424), wie sich mit Bettina in *Das Sanctus* zeigen lässt. Das Konzept der Liminalität wurde zuerst von Arnold van Gennep eingeführt, der betont, dass »[r]äumliche Übergänge [...] als Modell für die [...] anderen Arten von Übergängen dienen« (van Gennep 2013: 37) können. Wenn also Hoffmann anhand des »Cabinets« den »Zwischenzustand« der Figur Bettinas konzeptualisiert, dann ist diese räumliche Konfiguration auch vor der Folie der Liminalität zu lesen, da auch Bettina »zwischen zwei Welten« (ebd.: 40), der »prosaischen« Gesangsverpflichtung in den Teegesellschaften und der »sakralen« Kunst in der Kirche, »schwebt« (ebd.: 40).

diesem Grund buchstabiert Hoffmann Bettinas Reichtum an Fantasie in *Das Sanctus* so prononciert aus.

Die heterotopischen Funktionen (vgl. Foucault 2005b: 938)³⁷⁸ des ›Cabiniets‹ als ›atmosphärischer Raum‹ finden sich jedoch auch im gleichnamigen barocken Möbel wieder, dessen imaginären und affirmativen Potentiale auch von Bolter/Grusin (2002: 35–36) erkannt wurden: So wurden die Fronten der zahlreichen Schubladen eines Kabinettschranks mit perspektivischen Landschaften und Genreszenen verziert, die ›ironischerweise‹ den durch sie verdeckten dreidimensionalen Raum duplizierten. »Thus, the two-dimensional pictures on the doors opened on to a fictional space, while the painted doors themselves opened on to a physical one.« (Ebd.: 35) Auch wenn Hoffmann in *Nußknacker und Mausekönig* keinen Kabinettschrank, sondern eine Glasvitrine beschreibt, durch die Protagonistin Marie die Szene der aufgestellten und inszenierten Spielsachen affirmativ betrachtet (vgl. DKV, NUM: 251), finden sich auch in dieser räumlichen Szene transformative Qualitäten, die insbesondere durch ihren fragmentarischen Charakter funktionieren (vgl. Bolter/Grusin 2002: 31). Im Kindermärchen implementiert Hoffmann das Fragmentarische durch das Schattenspiel des Chiaroscuro, das die Mutter durch das Auslöschen der »Lichter [...], die rings um den Wandschrank brannten« (DKV, NUM: 252) in der Stube verursacht, »so daß nur die Lampe, die in der Mitte des Zimmers von der Decke herabhing, ein sanftes anmutiges Licht verbreitete.« (Ebd.) In *Das Sanctus* findet sich dagegen das Fragmentarische durch die abrupten »Akkorde« (DKV, DS: 149) des Kapellmeisters und insbesondere durch die »Vorzeichnung« (vgl. ebd.) – mithin dem »skizzenhaften« Erzählverfahren – im Vortrag des Enthusiasten ausbuchstabiert. In Anbetracht der passiv scheinenden Rollen Bettinas (*Das Sanctus*) und Maries (*Nußknacker und Mausekönig*) als »stille ZuhörerIn respektive BetrachterIn« scheint sich hier ein Widerspruch abzuzeichnen, der sich jedoch durch ein neues Interaktionspa-

378 Über das Verhältnis zwischen Liminalität und Heterotopie vgl. insbesondere Achilles (2012: 145), der feststellt, dass »Liminalität und Heterotopie [...] Ähnlichkeiten aufweisende, im Kern anthropologisch konstante, kulturell sich aber ausdifferenzierende und unterschiedlich manifestierende Phänomene« darstellen. Während sich das Liminale, so Achilles (ebd.) weiter, eher auf den »Ausnahmestand« beziehe, der durch die Transformation eines Individuums entsteht, adressiere Foucault in *Von anderen Räumen* mit der Heterotopie spezifische »Sonderräume«, wie etwa den Garten als »heiligen Raum«, das Kino, Museen oder Bibliotheken (vgl. etwa Foucault 2005b: 938–939). Beiden Konzepten eint gleichwohl, dass sie »konventionell akzeptierte Realitätsvorstellungen in Frage« (Achilles 2012: 145) stellen.

radigma begegnen lässt, das sich aus der imaginativen Vergegenwärtigung der Darstellung ergibt. Hypermediacy, darauf weisen auch Bolter/Grusin (2002: 34) hin, zielt zwar auf eine möglichst plurale sensorische Reichhaltigkeit ab, deren mediale Artikulationsform jedoch durchaus monoästhetisch ausgeprägt sein kann. Vor diesem Hintergrund passen die Rezeptionssituationen, die im Falle Bettinas zunächst exklusiv mittels akustischer Stimuli und bei Marie allein durch eine kontemplative Betrachtung, mithin durch ein »serapiontisches Schauen« funktioniert, durchaus in die Konzeption von Bolter und Grusins »hypermediacy«. Die Affordanz zur Vergegenwärtigung – und damit zur Interaktion – schreibt Hoffmann in die räumliche Szene ein. Dabei ist unerheblich, ob das »Cabinet« (DKV, DS: 160) respektive der »Glasschrank« (DKV, NUM: 282) als barockes Möbel gedacht wird, das durch seine Gestaltung einen fiktionalen Ort aufspannt, wie es etwa Bolter/Grusin (2002: 35) interpretieren, oder ob das »Cabinet« als wirkungsästhetischer Raum der Antizipation und Erinnerung (vgl. dazu Kittelmann 2021: 121) gelesen wird. Vielmehr wirkt Bettinas »Hör-Raum« respektive Maries »Schau-Raum« durch seine *Atmosphäre* auf die rezipierende Subjekte, die mit einer besonderen Veranlagung zur Fantasie ausgestattet sind. Das Interaktionspotential, das in der »hypermediacy« angelegt ist, konstituiert sich so aus der Interaktion des »affirmativen« Subjekts mit dem »atmosphärischen« Raum.³⁷⁹ Das besondere Verhältnis zwischen Subjekt und Raum ist bereits im Titel des *Nachtstücks* angelegt, das auf eine Transformation des Raumes verweist. So wird das in Jesaja 6,3 begonnene »Sanctus« (vgl. Spinks 1991: 1) mit dem Vers »daß die überschwellen bebeten von der stimme ihres ruffens: und das haus ward voll rauchs« (Jesaja 6,4)³⁸⁰ weitergeführt. Analog dazu findet sich auch eine Transformation der Atmosphäre des Kirchenraums, als Bettina die Messe verlassen will. So erklingen im *Nachtstück* »die vollen Akkorde des Sanctus, und das Weihrauchopfer zog in blauen Wolken durch das hohe Gewölbe der Kirche« (DKV, DS: 147) was als Verweis auf eine Metamorphose der Figur Bettinas zu deu-

379 Vgl. dazu auch die Allegorie, die der Enthusiast verwendet, um Bettinas psychischen Zustand zu beschreiben: »Es schien mir nehmllich [sic!] damals, als habe die Natur ein tausendchörigtes Clavichord um uns herum gebaut, in dessen Saiten wir herum hantieren« (DKV, DS: 145).

380 Orthografie und Wortlaut des Zitats orientieren sich an der Ausgabe der Lutherbibel von 1784 (vgl. Die Bibel 1784), mit der der evangelisch-lutherische Hoffmann (vgl. Kleßmann 1995: 18) vertraut war, wenngleich das *Nachtstück* auf die katholische Liturgie verweist.

ten ist, die unmittelbar darauf, so zumindest in der Deutung des Enthusiasten, ihre Stimme verliert, weil sie während der Abendmahlsliturgie den Raum verlässt, um weiteren Gesangsverpflichtungen nachzukommen (vgl. ebd.).³⁸¹

Hoffmann verarbeitet also das »Motiv« (Miller 1975: 357) der Schwellenüberschreitung nicht nur als poetische Konzeption, sondern auch ganz unmetaphorisch durch »greifbare« Artefakte. Aus diesen Beispielen wird deutlich, dass das Konzept der Schwellenüberschreitung zur Analyse von diversen Spezifika von Hoffmanns Poetik herangezogen wird. Die »Karriere« des Begriffs nimmt ihren Anfang in einem Aufsatz von Miller (ebd.), betitelt mit *Hoffmanns doppelte Wirklichkeit. Zum Motiv der Schwellenüberschreitung in seinen Märchen* (vgl. dazu auch Scherer 2012b: 245). Miller benutzt für seine Argumentation ein Zitat aus Hoffmanns *Capriccio Prinzessin Brambilla*:

Zu erwähnen wäre freilich noch, daß wir im Leben oft plötzlich vor dem geöffneten Tor eines wunderbaren Zaubereichs stehen, daß uns Blicke vergönnt sind in den innersten Haushalt des mächtigen Geistes, dessen Atem uns in den seltsamsten Ahnungen geheimnisvoll umweht (DKV, PB: 791–792).

Anhand dieses Zitats leitet Miller auf die zweigliedrige Wirklichkeitskonstruktion Hoffmanns über, die bereits unter dem Schlagwort des »Prinzips der Duplizität« in Kapitel 4.5 näher untersucht wurde; die Schwellenüberschreitung ist demnach als räumliche »Scharnierfunktion« (Miller 1975: 365) zu lesen, die im Zwischenraum der beiden Raumkonstruktionen zu verorten ist und den Zugang zu den jeweiligen Wirklichkeiten erlaubt. Eine ähnliche Konfiguration findet sich bereits bei Hoffmanns Frühwerk *Ritter Gluck* wieder: Gleichwohl Miller dieses *Fantasiestück* in seinen Ausführungen nicht berücksichtigt, so finden sich doch zentrale Aspekte des Motivs in diesem Text angelegt, wie sich etwa in einer Diskussion zwischen der Erzählinstanz und der Figur Glucks zeigt, in der diese ebenfalls ein Tor als Metapher des Übergangs zwischen prosaischer Alltagswelt und dem fantastischen Zaubereich benutzt:

Ha, wie ist es möglich, die tausenderlei Arten, wie man zum Komponieren kommt, auch nur anzudeuten! – Es ist eine breite Heerstraße, da tum-

381 Neben der Bearbeitung der zeitgenössischen Psychologie fokussieren sich ein Großteil der wissenschaftlichen Bearbeitungen des *Sanctus* auf diesen Wendepunkt, der als Konflikt des Künstler:innensubjekts zwischen heiliger Kunst und profaner Unterhaltung gedeutet wird (vgl. etwa Knöpferl 2015: 60).

meln sich Alle herum, und jauchzen und schreien: wir sind Geweihte! wir sind am Ziel! – Durch's elfenbeinerne Tor kommt man ins Reich der Träume: wenige sehen das Tor einmal, noch wenigere gehen durch! [...] Es ist schwer, aus diesem Reiche zu kommen; wie vor Alzinsens Burg³⁸² versperren Ungeheuer den Weg (DKV, RG: 24)

Steinecke/Allroggen (2006b: 619) haben bereits ausgeführt, dass mit ›Heerstraße‹ keine Realie in Berlin aufgerufen wird, sondern die Bezeichnung als Metapher für den »Weg des Gewöhnlichen, Normalen« zu interpretieren sei. Das ›elfenbeinerne Tor‹ vermittelt daher zwischen dem prosaischen Alltäglichen (›Heerstraße‹) und dem Wunderbar-Fantastischen (›Reich der Träume‹) und zitiert dabei ein Motiv aus Homers *Odysee* (vgl. ebd.: 622). Die betreffende Stelle, die Hoffmann hier aufgreift, findet sich in einer zeitgenössischen Übersetzung von Johann Heinrich Voß von 1781 folgendermaßen:

Denn es sind, wie man sagt, zwei Pforten der nichtigen Träume:
Eine von Elfenbein, die andre von Horne gebaut.

382 ›Alzinsens Burg‹ bezieht sich, wie Steinecke und Allroggen (2006b: 622) im Kommentar zu den *Fantasiestücken* hinweisen, auf das Epos *L'Orlando furioso* (deutscher Titel: *Der rasende Roland*) von Ludovico Ariosto aus dem Jahr 1516. Im sechsten Gesang (Strophen 61–67) wird Rüdiger vor der Burg der Alzine von Ungeheuern aufgehalten, die er jedoch besiegen kann (vgl. ebd.). In den einschlägigen Stellenkommentaren findet sich kein weiterer Hinweis, weshalb Hoffmann ausgerechnet ein italienisches Epos aus dem Spätmittelalter in dieser Passage aufgreift. Ein Aspekt, der hier eine Rolle spielen könnte, ist, dass August Wilhelm (von) Schlegel einzelne Gesänge des Epos übersetzte und 1799 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (Erster und Zweiter Gesang) und im *Athenäum* (Elfter Gesang) veröffentlichte (vgl. Schlegel 1846, VIII) – der von Hoffmann referenzierte Sechste Gesang ist jedoch nicht darunter. Darüber hinausgehend bearbeitete auch Joseph Haydn in der 1782 uraufgeführten Oper *Orlando paladino* den historischen Stoff – ein ›Rüdiger‹ kommt darin jedoch nicht vor (vgl. Haydn 1798: 2). In der historischen Übersetzung des italienischen Manuskripts von Diederich von dem Werder aus dem 17. Jahrhundert werden die ›Ungeheuer‹ vor dem Schloss der Alzine ähnlich den Bildern von Callot beschrieben: Als Mischwesen zwischen Mensch, Fabelwesen und Tier (vgl. Werder 1636: 66). Nachdem sich das sprachliche Bild der ›Alzinsens Zaubenburg‹ auch in den *Serapions-Brüdern* in der Erzählung *Rat Krespel* wiederfindet (vgl. DKV, SB2: 47), ist auch auf die Verweisfunktion dieser Metapher hinzuweisen, die in der Hoffmann-Forschung bisher noch keine Beachtung fand: So verwendet das von Hoffmann verwendete Wörterbuch dezidiert *Orlando furioso* unter dem Lemma ›Phantasie. Einbildungskraft.‹ als Beispiel für »eine unerschöpfliche, rege aber regellose *Phantasie*, [...] die noch durch keine belehrende und niederschlagende Erfahrungen der Wirklichkeit gelähmt ist« (Eberhard 1800: 286). Mithin verweist also der Monolog der Figur Ritter Glucks dezidiert auf autarke, amimetische Ästhetiken, die jedoch keine Realisierung erfahren und »im Reiche der Träume [...] zerfließen« (DKV, RG: 24).

Welche nun aus der Pforte von Elfenbeine herausgehn,
 Diese teuschen den Geist durch lügenhafte Verkündung;
 Andere, die aus der Pforte von glattem Horne hervorgehn,
 Deuten Wirklichkeit an, wenn sie den Menschen erscheinen.
 Aber ich zweifle, ob dorthier ein vorbedeutendes Traumbild
 Zu mir kam. O wie herzlich erwünscht wär' es mir und dem Sohne!
 (Homer 1781: 382)

Zur Verwendung des ›Elfenbeins‹ fügt Voß in einer Fußnote an: »Der Grund zur Erdichtung dieser Pforten war ein Wortspiel; denn das Wort Elfenbein, hat im Griechischen Aehnlichkeit mit teuschen; und Horn mit erfüllen. Dazu kam nun die Eigenschaft der Materie, weil Horn durchsichtig ist, hingegen Elfenbein zwar durch seine Weiße Licht verheißt, aber durch seine Dunkelheit teuscht.« (zitiert nach ebd.: 382) Unter Rückgriff auf die Anmerkungen, die Georg Ellinger dem von ihm um 1894 herausgegebenen Gesamtwerk Hoffmanns beifügt, merken Steinecke und Allroggen (2006b: 622) an, dass Hoffmann hier, möglicherweise durch eine Verwechslung, das »Verhältnis der beiden Pforten geradezu umgekehrt« habe – sodass sich die Figur Glucks also eigentlich auf die »wirklichkeitsnahe« Pforte aus Horn beziehe.

Grundsätzlich festzuhalten ist, dass sich beide Tore in dieser Passage der *Odyssee* als Portale zu einer Traumwelt präsentieren – ein Befund, der durchaus konform mit einer populären Lesart von Hoffmanns *Fantasiestück* geht, die die Figur Glucks als Wahnsinnigen interpretiert. Das Tor aus Horn sei, wie etwa Möllendorff (2000: 46) schreibt, der Zugang der Träume, die sich erfüllen, während das Tor aus Elfenbein das Portal der unerfüllten Träume sei. Nachdem Ritter Gluck in seiner Darstellung die Heerstraße als traumhafte Wirklichkeit rekurriert, die sich durch ihre Trugbilder³⁸³ auszeichnet, scheint tatsächlich die von Ellinger vertretende Lesart der Verwechslung plausibel.³⁸⁴ Gleichwohl ist einmal mehr davon auszugehen, dass Hoffmann – auch in seinem Frühwerk – mit den intertextuellen Konfigurationen ›spielt‹.³⁸⁵ Im Hin-

383 Vgl. dazu auch die Ausführungen in Kapitel 7 zu Ulysses als listenreicher (und täuschender) ›polymechanikos‹ (vgl. Flusser 1997: 9; Homer 1781: 409).

384 So spricht Gluck etwa davon, dass »nur wenige, erweckt aus dem Traume« (DKV, RG: 24) empor zur Wahrheit stiegen, der Rest aber »den Traum im Reiche der Träume« (ebd.) verträumten.

385 Darüber hinausgehend ist zu betonen, dass *Ritter Gluck* nach seiner Erstveröffentlichung der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* auch im Kontext der ›Manier Callot's‹ in den *Fantasiestücken* eingebettet ist, ein Vorzeichen, mit dem sich Hoffmann, wie bereits dargestellt, einen ›Spielraum zu manchem‹ (BRIEFE I: 176) einräumte.

blick auf die Anmerkung, die Voß in seiner Homer-Übersetzung einfügte, ist daher zu vermuten, dass Hoffmann die spezifische Materialität des Elfenbeins mit seiner verfremdenden, pseudotransparenten Oberfläche als schwellenüberschreitendes Medium verwendet, was sich an der Lichtmetaphorik festmachen lässt, mit der Gluck die dystopische Traumwirklichkeit auf der Heerstraße beschreibt, in der etwa die Bewohner keine Schatten werfen, weil sie andernfalls die Lichtstrahlen bemerken würden, die durch das Reich fahren (vgl. DKV, RG: 24).³⁸⁶

Zusammenfassend lässt sich hier als Zwischenfazit festhalten, dass sich Hoffmanns Poetik durch die Verschränkung von heterogenen Räumen und Ästhetiken auszeichnet, die eine ›Atmosphäre‹ konstituieren, in der die Schwellenüberschreitung als ›Scharnier‹ zwischen den beiden Konfigurationen angelegt ist. Wie sich bereits in *Ritter Gluck* zeigen lässt, ist diese Schwellenüberschreitung jedoch nicht durch eine Durchgängigkeit der ›Membran‹ respektive der ›Schwelle‹ zwischen den beiden Wirklichkeiten zu erzielen, sondern vielmehr durch eine transzendente Metamorphose (»Verpuppt im Feuer liegt ihr da, bis sich die Psyche emporschwingt in die Sonne« (ebd.).³⁸⁷), die sich, wie nachfolgendes Kapitel zeigen wird, in einer poetisch fruchtbaren Dialektik von heterogenen Räumen fassen lässt. Nachdem ›Ritter Gluck‹ auf eine dezidiert amimetische Ästhetik rekurriert, die auf einen Phantasie-

386 Ellingers These, dass Hoffmann die beiden Tore in Homers *Odyssee* verwechselt habe, lässt sich möglicherweise auch durch einen Perspektivwechsel entkräften. So ist, mit Verweis auf Möllendorff (2000: 46) festzuhalten, dass in Homers Originalfassung die Tore von den Träumen benutzt werden, die durch diese Portale die Wirklichkeit betreten. Nachdem Gluck in seinen Aussagen davon spricht, dass »nur wenige, erweckt aus dem Traume« (DKV, RG: 24) empor zur Wahrheit stiegen, der Rest aber »den Traum im Reiche der Träume« (ebd.) verträumten, ließe sich die Heerstraße als prosaische Traumwelt, das Reich hinter dem Elfenbeintor als Wirklichkeit lesen, was die Funktionalität des Elfenbeintors wieder näher an die antike Vorlage rücken würde.

387 Einmal mehr ist an dieser Stelle die Metapher des Fadens hervorzuheben, der bei *Ritter Gluck* aus der Perspektive des ›genialen‹, jedoch auch wahnsinnigen Künstlers zu dieser Metamorphose führt: »Schaut die Sonne an; sie ist der Dreiklang, aus dem die Akkorde, Sternen gleich, herabschießen und euch mit Feuerfaden umspinnen – Verpuppt im Feuer liegt ihr da, bis sich Psyche emporschwingt in die Sonne.« (DKV, RG: 24). Dieser Passage gegenüber zu stellen ist eine Äußerung der Figur Claras in *Der Sandmann*, die stellvertretend für eine profane Nicht-Künstlerpersönlichkeit zu lesen ist. Dementsprechend interpretiert sie die ›Fäden‹ mit deutlich defizitärem Vorzeichen: »Gibt es eine dunkle Macht, die so recht feindlich und verräterisch einen Faden in unser Inneres legt, woran sie uns dann festpackt und fortzieht auf einem gefährvollen verderblichen Wege« (DKV, DSM: 22).

begriff Bezug nimmt, der durch die Autonomie von den »belehrende[n] und niederschlagende[n] Erfahrungen der Wirklichkeit« (Eberhard 1800: 286) geprägt ist, ist dieser Befund in ein Verhältnis mit dem Virtuellen zu setzen, das sich, wie bereits mehrfach verhandelt, dadurch auszeichnet, dass es eine »alternative Realitätsdimension« (Esposito 1998: 270) konstituiert, »für welche die Frage der realen Realität ganz und gar gleichgültig ist« (ebd.). Korrespondiert diese Charakteristik des Virtuellen daher mit der Semantik der Phantasie um 1800, die Hoffmanns Wörterbuch als »ein Zauberreich, eine Welt, worin keine Wahrheit, keine Wirklichkeit [ist]« (Eberhard 1800: 287) definiert?

13 Das ›dialektische Prinzip‹ der Atmosphäre

Atmosphäre, so haben die bisherigen Kapitel gezeigt, konstituiert sich stets im ›Zwischenraum‹ (vgl. Foucault 2008: 122; Krämer 2006: 77), der durch die Interaktion eines Subjekts mit einem Ort aufgespannt wird. Wie ebenfalls bereits ausgeführt, kann dieser ›Ort‹ als deterministisches ›Substrat‹ gedeutet werden, das gleichermaßen in einem innerdiegetisch ausgeführten topografischen Datum (›Tor aus Elfenbein‹) und in der Materialität der ›toten Buchstäblichkeit‹ (vgl. dazu Certeau 2015: 346–347; Kremer 2003: 94) eines Textes anzutreffen ist.

Dieser Befund ist, wie im Kontext von Hoffmanns *Serapiontischen Prinzip* ausgeführt, in einer Fluchtlinie mit Lévy's verschränktem ›Möbiusband‹ aus Aktualisierung und Virtualisierung zu lesen. So findet sich daher in der Atmosphäre eine Dialektik des Wirklichen und Möglichen (»Dialectic of the real and the possible« (Lévy 1998: 75)), die für das Virtuelle – insbesondere im Kontext der Verwandtschaft des Virtuellen mit dem Kontingenten (vgl. Esposito 1998: 269) – hochgradig relevant scheint und daher im Nachfolgenden vor der Folie der romantischen Poetik untersucht wird.

Crystallisation und Sublimierung

Einmal mehr ist in diesem Zusammenhang die Notiz von Novalis heranzuziehen, in der die ›Crystallisation‹ und die nachfolgenden Sublimierung dieses ›toten Objekts‹ eine »hochzeitliche Vereinigung« (Kremer 1993: 112) zweier

entgegengesetzter Domänen konzeptualisiert. Während bei Novalis die »Erinnerung und Ahndung« (Novalis 1901a: 33) zunächst in der »gewöhnliche[n] Gegenwart« (ebd.) eine kristalline »Contiguität« (ebd.) einnehmen, aus der sie mittels Sublimierung in eine »geistige Gegenwart« (ebd.), mithin in die »Atmosphäre des Dichters« (ebd.) überführt werden, ist bei Hoffmann in der Sublimierung, wie bereits in Kapitel 4 mit Blick auf das Märchen *Der goldene Topf* ausgeführt, eine Verbindung des Märchenhaften mit dem Alltäglichen (vgl. Wirth 2012a: 119) respektive des Realistischen und des Wunderbaren (vgl. dazu Durst 2002: 167) zu identifizieren. Die »Auflösung« (Novalis 1901a: 33) der prosaischen Gegenwart, was Novalis nicht nur in der Sublimierung, sondern auch in der »qualitative[n] Potenzierung« (ebd.: 304) fasst, kulminiert schließlich in der berühmten Äußerung, »[d]ie Welt« müsse »romantisirt werden« (ebd.). In dieser Fluchtlinie lässt sich Lévy's Postulat, Texte seien als virtuelle Objekte zu deuten, die durch ihre abstrakte Natur weitgehende Autonomie von jeglichen Substraten besäßen (vgl. Lévy 1998: 47), einordnen.³⁸⁸

Durch die Sublimierung der gewöhnlichen Gegenwart in eine Atmosphäre löst sich die Poetik vom »grammatischen« (vgl. Schleiermacher 1838: 14) Verhältnis von Zeichen und Referent ab. Gleichwohl artikuliert sich, wie bereits mehrfach ausgeführt, die romantische Poetik durch das »semiotische Paradigma« (vgl. Esposito 1998: 270) des Gewöhnlichen und Alltäglichen, das jedoch zunächst durch die »Romantisierung« (vgl. Novalis 1901a: 304) *verfremdet* wird und so als Substrat, mithin als »Nährboden«/als das »magische Präparat« (vgl. AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 143–144) für das genuin Neue zu lesen ist. Das Virtuelle bedient sich daher in romantischer Denkart dem Prosaischen, das als »hieroglyphisches« Zeichensystem verstanden wird. Mit Blick auf Moritz (1788: 4) ist diese Verfremdung auch als Überhöhung der Objektwelt zu lesen, in der das Vorbild respektive das Urbild, zunächst nachgeahmt und schließlich übertroffen wird – und so die von Lévy für die virtuelle Charakteristik des Textes proklamierte Autonomie umsetzt.³⁸⁹

Wie Ryan (2015: 26) hingewiesen hat, ist der Prozess der Aktualisierung irreversibel, so lässt sich weder die sprichwörtliche Eiche auf die ursprüngliche

388 »Since its Mesopotamian origin the text has been a virtual object, abstract, independent of any particular substrate.« (Lévy 1998: 47)

389 Diese Überhöhung des Alltäglichen findet bei Hoffmann etwa mit Hilfe von (optischen) Maschinen statt. Auch im kurzen Exkurs zum »Claude-Glas« (ab Seite 261) lässt sich dieses Phänomen nachvollziehen: So verwandle dieser besondere Spiegel, wie etwa Karentzos/Kittner (2010: 285) argumentieren, die Natur in eine Ideallandschaft. Diese

Eichel reduzieren (vgl. ebd.: 18), noch kann der ›Baum‹, der, wie Hoffmann in der *Beethoven Rezension* schreibt, durch das tiefe Eingehen in das Werk Shakespeares erwächst, auf den ›Keim‹ zurückgeführt werden (vgl. AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634). Vielmehr erzeugt die in der Rezeption geschaffene Aktualisierung wiederum eine Vielzahl an neuen ›Keimen‹ mit virtuellem Potential, die ihrerseits wiederum aktualisiert werden können. So ist der Begriff des Substrats, den Lévy in seinem Zitat benutzt, aus zwei Gründen zutiefst problematisch: Einerseits rekurriert Lévy mit seiner Begrifflichkeit nicht auf den ›Nährboden‹ der »magische[n] Präparate« (AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 144), als der die romantische Kunst zu deuten ist. Andererseits lässt er auch den Umstand unberücksichtigt, dass in romantischer Prosa selbst das vollkommen Fantastische mittels der »Morphologie der äußern Objektwelt« (Matt 1971: 22) artikuliert wird. Aus diesem Grund ist auch die mittels Metafiktionalität realisierte Herausbildung einer ›kompetenten Leser:in‹ für die Rezeption romantischer Texte ausschlaggebend, da sie die mehrfach verschränkten und arabesk versponnenen Fäden, mithin das »Netzwerk von an den Rezipienten gerichteten Appellstrukturen« (Antor 2016: 620) zu einem systemischen Raum weben muss. Die »Pluralität möglicher Bedeutungen« (ebd.: 621) – und mit ihr das virtuelle Potential eines romantischen Textes – entsteht nicht durch eine starre, ›unelastische‹ Zuordnung von Zeichen und Referenz, die »dem Grammatiker ohne Genius nur todt, starre Rechenexempel bleiben« (AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 144) und »auf einen Calculus zurückgeführt werden« (Schleiermacher 1838: 14) kann, sondern vielmehr durch die dezidiert *unendliche* Anzahl an möglichen Aktualisierungen aus *einem* virtuellen Objekt (vgl. dazu Ryan 2015: 26). Nachdem Lévy in seiner Monografie zum Virtuellen einen vergleichbaren Befund konstatiert, mithin, dass sich der Text als virtu-

Transformation geschieht einerseits durch die besondere *Geste der Beobachtung*, andererseits durch die ›auratische Überhöhung, die sich aufgrund der Rahmung und des Blicks durch die Glasscheibe (vgl. Kacunko 2010: 403) ergibt. Nachdem sich die ›Aura‹ nicht als »ästhetisch-sentimentale Einstellung, sondern durch eine bestimmte Weise der Wahrnehmung« (Schmitz 2016: 109) konstituiert, zeigt sich so einmal mehr die Relevanz des besonderen Wahrnehmungsmodus für die Atmosphäre, den Hoffmann in seinem Werk sowohl mit dem *serapiontischen* Schauen als auch mit der ›Manier Callot's‹ ausbuchstabiert. Besonders prononciert offenbart sich die Symbiose aus ästhetischer Überhöhung und Wahrnehmung etwa im Märchen *Nußknacker und Mausekönig* in dem nicht nur die besondere Fantasie der kindlichen Protagonistin verhandelt wird (vgl. DKV, NUM: 306), sondern auch die auratische Überhöhung des Blickes durch die »himmelhelle[n] Scheiben« (ebd.: 251) des Vitrinenschanks thematisiert wird, in dem »alles drinnen sich beinahe blanker und hübscher ausnahm, als wenn man es in den Händen hatte« (ebd.).

elles Objekt zu einer Vielzahl an Aktualisierungen multipliziert, die dezidiert an den subjektiven Rezeptionsprozess und nicht zuletzt an die Rezipient:in selbst gebunden sind, die eine »semantic landscape above the smooth pages of the text« (Lévy 1998: 47) errichtet, so ist anzunehmen, dass sich die von ihm unterstellte Unabhängigkeit von einem »substrate« (ebd.) nicht auf die Absenz von jeglicher prosaischer Zeichenhaftigkeit bezieht, die sich zweifelsohne in jedem Text finden lässt. Vielmehr erinnert die von ihm aufgerufene »semantic landscape« an die »Erzeugung eines Raumes« (Certeau 2015: 346) bei der Lektüre und referenziert jene (atmosphärische) Zwischenräumlichkeit, die bereits Foucault (2008: 122) für die Poetik um 1800 festgestellt hat. Wenn also bei Lévy von einer »Autonomie des Substrats« die Rede ist, dann wird das Phänomen aufgerufen, dass sich »das Imaginäre [...] nicht in Absetzung vom Realen« (ebd.) konstituiert, sondern vielmehr im »Zwischenraum« (ebd.) zwischen Subjekt und Text stattfindet, der durch das in der Rezeption entstehende »Gewebe« (vgl. Barnickel 2015a: 44) aufgespannt wird. Die »semantic landscape« ist also nichts anderes als die »Atmosphäre des Dichters« (Novalis 1901a: 33), die sich durch die Zusammenführung des Heterogenen, des Virtuellen und des Aktualisierten konstituiert. Nachdem im romantischen Rezeptionsmodell die Leser:in als »erweiterte Autor:in« zu deuten ist, lässt sich die Atmosphäre, die Novalis dezidiert für »Dichter[]« (ebd.) aufruft, ebenfalls für die Rezipient:innenschaft beanspruchen, die ihrerseits bei der Rezeption eine Schreibpraxis umsetzen: Nicht nur durch das mnemotechnische »Einschreiben« der aus dem Text vergegenwärtigten Szenen als »Schattenbilder« in den »Wunderblock« des Gedächtnisses, sondern auch durch das Aufspannen des semantischen Gewebes bei der Lektüre. So wurde diese Praktik des »Nähens« respektive »Verwebens« als Metapher des poetischen Schreibens von Kremer (1993: 305–306) und Schmidt (1999: 53–54) für Hoffmanns Prosa fruchtbar gemacht, gleichwohl eignet sich das Motiv des Gewebes als raumaufspannende Praktik jedoch auch, um vor der Folie der Leser:in als »erweiterte Autor:in« die Rezeptions- und Produktionsseite zusammenzuschalten und das »Möbiusband« aus Virtualisierung und Aktualisierung im romantischen Kontext zu konzeptualisieren.

13.1 ›Zwei Seiten einer Kugel‹

Die Zusammenführung des Heterogenen als Spezifikum von Hoffmanns Erzählverfahren wurde auch in der zeitgenössischen Kulturkritik verhandelt (vgl. dazu auch Kapitel 4.4). So schreibt im Juli 1817 ein namentlich nicht genannter Rezensent in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* zu den *Nachtstücken*, Hoffmanns Poetik lasse die »Phantasiewelt und Wirklichkeit als zwey Hälften einer Kugel erscheinen [...], von denen bald die eine, bald die andere beleuchtet oder beschattet ist« (Anonym 1817: Spalte 597). Obwohl der anonyme Rezensent mit diesem Urteil die Arbeitsweise Hoffmanns kritisieren möchte, arbeitet er gleichwohl ein zentrales Charakteristikum heraus, das nicht nur Hoffmanns Poetik konzeptualisiert, sondern das gleichermaßen hervorhebt, weshalb sich Hoffmanns Erzählverfahren auch für eine Ästhetik des Virtuellen prädestiniert.

Die überaus kritische Rezension fußt dabei auf einem Missverständnis – so bemängelt der Rezensent, dass Hoffmann im *Sandmann* eine »unreine Vermischung« (ebd.: 598) implementiere, anstatt ein »poetisches Ineinanderspielen der Phantasie und Wirklichkeit« (ebd.) umzusetzen. Tatsächlich zielt Hoffmanns Poetik, wie er in seiner Hommage an Jaques Callot zu Beginn der *Fantasiestücke* verhandelt, auf eine Komposition »aus den heterogensten Elementen« (DKV, JC: 17). Jedoch ist, wie das vorhergehende Kapitel gezeigt hat, diese »Crystallisation« (Novalis 1901a: 33) nur der erste Schritt im poetischen Prozess, die eigentliche »Vermischung«, die »hochzeitliche Vereinigung« (Kremer 1993: 112), findet in der Sublimierung dieser »Contiguität« (Novalis 1901a: 33) statt. Bezeichnenderweise deutet selbst der Rezensent mit seiner Wortwahl auf dieses poetisches Ziel hin, wenn er von einem »Ineinanderspielen« (Anonym 1817: Spalte 598, Hervorhebung: A.S.) spricht. Wie bereits mehrfach in der vorliegenden Arbeit verhandelt, ist das Spiel respektive der »Spielraum zu so manchem« (BRIEFE I: 176), den sich Hoffmann mit der »Manier Callot's« erschließt, in einer Fluchtlinie mit dem freudianischen Ich zu lesen (vgl. Neuhaus 2009: 372). Dieses Dispositiv nimmt Hoffmann mit der selbstreflexiven Besonnenheit, die sich hier mit einer Trennung des »Ich[s] von dem innern Reich« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 633) offenbart, gut 80 Jahre vor Freud vorweg. Hoffmann verhandelt in seinem Prosawerk diesen Befund mit seinen zahlreichen Künstler:innenfiguren, die – mit der Ausnahme Theodors in *Das öde Haus* – »nirgends zuhause denn in ihrer Kunst« (Kesting 1990: 165) sind, dem Ideal der Besonnenheit also dezidiert nicht entspre-

chen. Die kritisch-rhetorische Frage des Rezensenten, ob »der *Dichter* seine Menschen schaffen [dürfe], um sie zu *vernichten*« (Anonym 1817: Spalte 598) läuft daher ins Leere: Die Figur Nathanaels findet ein tragisches Ende, gerade *weil* Hoffmann mit dieser Wendung das Ideal der Besonnenheit, die Sublimierung des *crystallinen* Heterogenen, mittels einer antithetisch angelegten Charakterzeichnung artikuliert.³⁹⁰

Neben dieser dezidiert »psychologischen« Interpretation, hat der Befund, den der Rezensent in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* konturiert, auch ästhetische Implikationen:

Diese Poetik der Phantastik, die nicht abschließend zwischen verschiedenen Realitätssystemen entscheidet, hält Identitäten in der Schweben, um zwischen den Modi des Traums, der Phantasie, des Wahnsinns und der Kunst einen autonomen Raum der Imagination zu etablieren, der zwischen Alltag und der Welt des Wunderbaren steht. (Meteling 2012d: 85)

Jean Paul spricht in dieser Fluchtlinie von einem »dritten Weg« der Poesie, auf dem »der Dichter das Wunder weder zerstöre, wie ein exegetischer Theolog, noch in der Körperwelt unnatürlich festhalte, wie ein Taschenspieler« (Jean Paul 1804: 27). Das Wunderbare ist also weder auf sein profanes und prosaisches »Substrat« zu reduzieren, noch in ein vollkommen Fantastisches zu transzendieren, sondern vielmehr im mehrfach angesprochenen »Zwischenraum« zu verorten. Dieser Zwischenraum besitzt eine dezidiert atmosphärische Charakteristik, weil er, wie es Jean Paul ausdrückt, in einem »Antagonismus zwischen Sub- und Objekt« (ebd.: 55) entsteht – was eine der zentralen Eigenschaften des Atmosphärischen darstellt (vgl. dazu Blum 2010: 13). Andererseits konstituiert sich dieser Raum als »Atmosphäre des Dichters« (Novalis 1901a: 33) nicht nur auf der Produktionsseite, sondern ebenso in der »Zwischenräumlichkeit« im Rezeptionsprozess, bei dem die Rezipient:innen selbst als »erweiterte Autor:innen«, mithin als »Dichter:innen«, auftreten. Um diesen Befund nochmals auf die anonyme Rezension der *Nachtstücke* zu beziehen, ließe sich feststellen, dass die »Kugel« (Anonym 1817: Spalte 597) respektive die »Sphäre«, die der Rezensent aufruft, durchaus zentrale Spezifika

390 Besonders plastisch wird dieser Befund auch in *Der goldene Topf* deutlich: Zum endgültigen Abschluss seiner Transformation vom Schreiber zum Dichter bricht Anselmus aus seinem »gläsernen Gefängnis« (DKV, GT: 303) aus.

von Hoffmanns Poetik fassen kann – gleichwohl sie dann als sublimierte ›Atmo-Sphäre‹ zu deuten ist.

Diese Atmosphäre, die durch das »Aequilibrieren zwischen äußerer und innerer Welt« (Jean Paul 1804: 55), zwischen »Phantasiewelt und Wirklichkeit« (Anonym 1817: Spalte 597) entsteht, zeichnet sich durch ihre Autonomie vom Alltäglichen aus – setzt also einmal mehr die von Lévy (1998: 47) aufgerufene Unabhängigkeit eines virtuellen Objekts um. Nachdem so die »Morphologie der äußern Objektwelt« (Matt 1971: 22) für die Poesie »nicht die Folie, sondern die Fassung legt« (Jean Paul 1804: 69), kann dieser imaginäre Raum nicht mehr durch eine Gegenbegrifflichkeit (Antonymie) mit dem Realen gefasst werden.³⁹¹ In ästhetischer Hinsicht konsolidiert sich daher in diesem Raum das genuin Virtuelle, dessen Morphologie »nicht mehr auf die Unterscheidung von Zeichen und Referent bezogen werden« (Esposito 1998: 270) und dessen semiotisches Paradigma nicht mehr durch die »Konfrontation mit seinem (vermeintlichem) Gegenbegriff«³⁹² definiert werden kann. Der imaginäre Raum, der »zwischen dem Buch und der Lampe« (Foucault 2008: 122) aufgespannt wird, konstituiert sich daher aus Objekten, »für welche die Frage der realen Realität ganz und gar gleichgültig ist« (Esposito 1998: 270), was einmal mehr den Virtualitätscharakter (vgl. dazu auch Lévy 1998: 23) von Hoffmanns Poetik hervorhebt, der sich durch das Aufspannen eines autonomen Raumes im individuellen Rezeptionsvorgang konsolidiert. Nachdem der anonyme Rezensent mit der Metapher von »zwey Hälften einer Kugel [...] von denen bald die eine, bald die andere beleuchtet oder beschattet ist« (Anonym 1817: Spalte 597) zumindest implizit das Motiv des Chiaroscuro in den *Nachtstücken* aufgreift, das in der vorliegenden Arbeit bereits als Umsetzung der »Unbestimmtheitsstellen« (Ingarden 1994: 43; vgl. dazu auch Iser 1994: 228–

391 Vor dieser Folie ist auch das Verhältnis der romantischen Künstler:innen zur Aufklärung zu lesen (vgl. dazu auch Kapitel 1.1): Die Poesie der Romantik etabliert einen (autonomen) ästhetischen Raum, der sich nicht nur der Profanisierung der »Wunder [...] durch Auflösung« (Jean Paul 1804: 26) und Entzauberung (vgl. ebd.: 25) erwehrt, sondern in dem der Gegenbeweis, seit Descartes' *genius malignus* mithin die zentrale Methode der wissenschaftlichen Beweisführung (vgl. Descartes 1882: 22–26), ins Leere läuft.

392 Diese Wortwahl lehnt sich bewusst an eine Formulierung an, die Recki (1991: 118) für ihre Ausführungen zur *Mimesis* (vgl. Kapitel 6.6) wählte, um hervorzuheben, dass die Konfrontation des Virtuellen mit dem Realen zu keinen befriedigendem Ergebnis führt. Vielmehr lässt sich das Virtuelle, wie bereits ausgeführt, durch seine poetisch wie auch ästhetisch überaus fruchtbare Opposition zum Aktualisierten fassen, indem das Virtuelle und das Aktualisierte eine »Schleife« respektive ein »Möbiusband« bilden.

229) vor der Folie von Hoffmanns ›bildlicher Poetik‹ gedeutet wurde, ist einmal mehr daran zu erinnern, dass das ›Auffüllen der Leerstellen‹ nur einen Bruchteil der Aktualisierung ausmacht (vgl. Ryan 2015: 33). Um also an dieser Stelle wieder das symbiotische ›Möbiusband‹ von Virtualisierung und Aktualisierung aufzugreifen, dann ist festzuhalten, dass das genuin Virtuelle in den ›transformativen‹ Praktiken bei der Lektüre zu verorten ist, die sich insbesondere in der Vergegenwärtigung eines systemischen Raums respektive von »semantic landscapes« (Lévy 1998: 47) offenbaren, die aus der »toten Buchstäblichkeit« (Kremer 2003: 94) entstehen.

13.2 Virtuelle Räume

Lévys ›Möbiusband‹ der gegenseitigen Verschränkung von Virtualisierung und Aktualisierung ist daher auch raumtheoretisch zu lesen, denn »Erzählungen führen [...] eine Arbeit aus, die unaufhörlich Orte in Räume und Räume in Orte verwandelt.« (Certeau 2015: 346) Die Erzeugung eines (atmosphärischen) Raumes durch die Interaktion eines Subjekts mit dem ›toten Ort‹ des Texts scheint, so Certeau (ebd.) weiter, »immer durch eine Bewegung bedingt zu sein, die ihn mit einer Geschichte verbindet.«

Deutlich wird dieser Befund in Hoffmanns Poetik etwa in der Hommage an Callot zu Beginn der *Fantasiestücke*, in der Hoffmann dezidiert auf die Rezeption eingeht, wenn er schreibt, dass sich die abgebildeten Figuren in Callots Zeichnungen bei längerer Kontemplation belebten und »kräftig und in den natürlichsten Farben glänzend hervor[schreiteten]« (DKV, JC: 17). Die ehemals zweidimensionalen statischen Abbildungen werden demnach durch den besonderen Wahrnehmungsmodus des ›Schauens‹ zu einem mehrdimensionalen, geradezu performativen Raum transformiert (vgl. dazu auch Fischer-Lichte 2017: 187). Die bedruckten Papiere – etwa Callots Kupferstiche oder die aufgeschlagene Buchseite – sind also zunächst ›tote Orte‹, beinhalten jedoch einen durch das rezipierende Subjekt zu *entfaltenden* ›Möglichkeitsraum‹, dessen plurale Aktualisierungspotentiale als ›eingepflanzte Veränderungsgesetze‹ (vgl. Leibnitz 1847: 50) zu deuten sind, mithin also »Noch-nicht-Wirklichkeiten« (Flusser 2015: 277), was ihnen, durch das im ›Reichtum des Dokuments‹ (vgl. Foucault 2008: 122) einbeschriebene (Kraft-)Potential, Qualitäten verleiht, die sie, wie bereits dargestellt, als virtuelle Substrate prädestinieren. Diese ›Noch-nicht-Wirklichkeiten‹ lassen sich auch in einer Fluchtlinie mit Lévy

›Möbiusband‹ des symbiotischen Ineinanderspielens von Aktualisierung und Virtualisierung lesen, so spricht auch (Flusser 2015: 277) für das Virtuelle von einer »verzwickte[n] Schleife«, da sich aktualisierter und virtueller Raum gegenseitig bedingen – mithin ein Befund, der sich bereits im ›Prinzip der Duplizität‹ andeutet, das Hoffmann in den *Serapions-Brüdern* ausbuchstabiert (vgl. dazu auch Foucault 2005b: 935).

Hoffmann konturiert mit seinen poetischen Programmen einen Rezeptionsmodus, der hier in seiner metafiktionalen Funktion gedeutet werden soll: Die ›Manier Callot's‹ ist nicht nur als poetisches Programm des Autors zu verstehen, sondern auch als ›Modell‹ (vgl. Mucha 2016: 276) für die Lektüre, die sich – auch durch die in der Programmatik angelegte explizite Auffordanz zur ›Verräumlichung‹ respektive zur (medialen) ›Transformation‹ in einer Fluchtrichtung mit dem ›Möbiusband‹ von Aktualisierung und Virtualisierung lesen lässt (vgl. Ryan 2015: 33). So ist einmal mehr herauszustellen, dass sich die Praktik der Aktualisierung eines ›virtuellen Objekts‹ (vgl. Lévy 1998: 47) – wie etwa eines Texts – insbesondere dadurch auszeichnet, dass nicht nur die Leerstellen der virtuellen Substrate mittels subjektiver Fantasie ›aufgefüllt‹ werden (›filling in the blanks« (Ryan 2015: 33)), sondern, dass die Rezipient:innen bei der Lektüre ein *räumliches* System aktualisieren, das in der vorliegenden Arbeit bereits mit Blick auf die Metapher des »Fadens« (DKV, ELIXIERE: 12) und des ›Gewebes‹ verhandelt wurde (vgl. dazu einmal mehr Barnickel 2015a: 44; Kremer 1993: 305–306; Schmidt 1999: 53–54). Wie sich jedoch zeigen lässt, beinhaltet die ›Manier Callot's‹ auch das Modell einer Rezeptionspraktik, in dem diese räumliche Vergegenwärtigung mittels dezidiert bildlicher Medialität verhandelt wird. Hervorzuheben ist, dass Unbestimmtheitsstelle und räumliche Vergegenwärtigung nicht in Opposition zueinander stehen, sondern, wie nachfolgend gezeigt wird, ein geradezu symbiotisches Verhältnis eingehen. So ist in diesem Kontext die Metaphorik des Chiaroscuro heranzuführen, mit der Hoffmann bereits im Titel seiner *Nachtstücke* ›spielt‹. Diese besondere Maltechnik des Hell-Dunkel-Kontrasts wurde in der vorliegenden Arbeit bereits vor der Folie der Unbestimmtheitsstelle verhandelt, gleichwohl zeichnet sich das Chiaroscuro durch Schattenwurf und Lichtführung auch dadurch aus, dass der Betrachter:in eine Tiefensuggestion vermittelt wird, die eine *räumliche* Plastizität aus dem zweidimensionalen Medium erscheinen lässt.

Dieser Befund konturiert eine genuin transformative – und damit dezidiert virtuelle (vgl. Lévy 1998: 25; Ryan 2015: 27) – Ästhetik, die nicht nur die bereits hinreichend herausgestellte Bildlichkeit von Hoffmanns Texten (vgl.

Caduff 2003: 153; Kaiser 1988: 47) hervorhebt, sondern einen ›Appell‹ respektive eine ›Affordanz‹ realisiert, die auf eine Verräumlichung des virtuellen Substrats abzielt. Diese Transformation findet sich nicht nur in der ›Manier Calot's‹, sondern auch im *Serapiontischen Prinzip* wieder, in dem Hoffmann durch das in der Rahmenhandlung der *Serapions-Brüder* ausbuchstabierte Ideal der Lebendigkeit (vgl. DKV, SB2: 69, 125) besonderen Fokus auf die Performanz der imaginären Räume legt. Nachdem Räume, wie bereits Umberto Eco (2002: 296–297) hingewiesen hat, zu einer Modellbildung beim Subjekt führen, buchstabiert Hoffmann beide poetischen Programme – die auch als Raumästhetiken zu denken sind³⁹³ – innerhalb seines Prosawerks als Metafiktionen aus, was auch darauf zurückzuführen ist, dass die mentalen Modelle »universale kognitive Konstruktionsprozesse« (Mucha 2016: 282) einfordern, die den Leser:innen zu vermitteln sind.

Deutet man diesen Befund unter einem dezidiert konstruktivistischen Vorzeichen, so gibt Hoffmann seinen Leser:innen zunächst eine »Vor-Schrift« (Kremer 2003: 71) an die Hand, die zumeist tatsächlich dem Text voran gestellt ist. Analog zu Anselmus, der im *goldenen Topf* zunächst durch eine »Schreibschule« (Kittler 1995: 106) gehen muss, sorgt also auch Hoffmann für eine ›Schreibschulung‹ bei seiner Rezipient:innenschaft zur Herausbildung ›kompetenter Leser:innen‹ (vgl. Kremer 2003: 106), die als ›erweiterte Autor:innen‹ die Raummodelle als »Hieroglyphen« (Schubert 1840: 23; vgl. auch Jean Paul 1804: 32) in ihr Gedächtnis als »Wunderblock« (Freud 1925: 1) *einschreiben*. Dieser Prozess lässt sich auch in die Dialektik von Virtualisierung und Aktualisierung einordnen: Hoffmanns Texte konturieren virtuelle ›Orte‹, die bei der Lektüre zunächst zu Räumen aktualisiert und anschließend im Gedächtnis wieder zu ›Orten‹ virtualisiert werden. So ist einmal mehr die Verwandtschaft der von Hoffmann aufgerufenen Mnemotechnik der »Schattenbilder des in tiefe Nacht versunkenen Lebens« (DKV, SB2: 13) mit dem »allegorische[n] Schriftbild« (Benjamin 1928: 174) der ›toten Buchstäblichkeit‹ (vgl. Kremer 2003: 94) hervorzuheben. Wenn also »Erzählungen [...] eine Arbeit ausführen], die unaufhörlich Orte in Räume und Räume in Orte verwandelt« (Certeau 2015: 346), dann lässt sich diese These anhand von Hoffmanns poetischen Programmen belegen, wie etwa ein Blick auf das *Nachtstück Das steinerne Herz* zeigt, dessen arabeske Charakteristik – die nicht nur innerdiegetisch

393 Vgl. dazu auch die in Kapitel 4 und 6.6 verhandelte Konnotation des Manierbegriffes mit der Architektur.

als Motiv, sondern auch als poetische Programmatik des *Nachtstückes* selbst zu lesen ist – bereits unter architektonischen Gesichtspunkten in Kapitel 4 fruchtbar gemacht wurde. So konsolidiert sich in diesem Text eine Schnittstelle zwischen Raum und Schriftlichkeit, die als Verweisfunktion, mithin als affirmativer ›Appell‹ an die Fantasie der Leser:innen zu deuten ist. Demnach sind »literarische Räumlichkeiten keine Kulissen oder keine bloßen Behälter vom Erzählten [...], sondern Orte, wo sich semiotische Prozesse aktivieren lassen.« (Milone 2013: 71)³⁹⁴ Hoffmann verwendet diese Verweisfunktion, um damit das Innenleben – Schleiermacher (1838: 37) würde an dieser Stelle von der ›Psyche‹ sprechen – seiner Protagonist:innen zu artikulieren.³⁹⁵ Mithin lassen sich daher diese Charakterzüge von Hoffmanns Figuren in die Architekturen *einschreiben* – in *Das steinerne Herz* konstituiert sich etwa in der Beschreibung des Landsitzes das Psychogramm des Hofrats Reutlinger, dessen »besonderer wunderbarer Geist aus diesen bemalten Steinen« (DKV, DSH: 318) hervorgeht³⁹⁶ und so einen *Genius loci* im Wortsinne hervorbringt.³⁹⁷ Da das »von außen [...] auf altertümliche groteske Weise mit bunten gemalten Zieraten verschmückt[e]« (ebd.) Landhaus, das innen »mit [in] grellen Farben ge-

394 An dieser Stelle ist nochmals auf den von Certeau (2015: 345–346) ausbuchstabierten und für die Zielsetzung der vorliegenden Arbeit überaus wichtigen terminologischen Unterschied zwischen ›Ort‹ und ›Raum‹ hinzuweisen: Tatsächlich sind die »literarischen Räumlichkeiten« also zunächst ›Orte‹ der ›toten Buchstäblichkeit, die erst *nach* ihrer semiotischen Aktivierung im Rezeptionsprozess genuinen *Raum*charakter besitzen.

395 Dieser Befund ist nicht exklusiv für *Das steinerne Herz* zu beanspruchen. Vielmehr verwendet Hoffmann auch in den *Elixieren des Teufels* dezidiert räumliche Motive, um das Innenleben seiner Figuren zu exponieren (vgl. etwa DKV, ELIXIERE: 148–150). Darüber hinausgehend wird im Kontext der Architektur als Psychogramm weiter unten auch auf *Der Artushof* näher eingegangen.

396 Vgl. dazu auch die Dissertation von Lange (2007: 70), der die Raumkonstruktion des Anwesens als ›Doppelgänger‹ des Hausherrn interpretiert.

397 In historischer Lesart versammelt der *Genius loci* alle Qualitäten eines Ortes, die sich nicht in eindeutig bestimmbar Phänomenen oder Begriffen festmachen lassen, jedoch unzweifelhaft die spezifische Situation, die ›Atmosphäre‹ des Orts prägen (vgl. Pieper 1984: 27). Es verwundert daher nicht, dass das Konzept, das bereits in der römischen Antike als ›atmosphärisches Eigenleben eines Ortes‹ seinen Anfang nahm und bis 1800 einige Neu- und Umdeutungen erfahren hat, von den romantischen Künstler:innen und Autor:innen wieder in seiner ursprünglichen Bedeutung aufgegriffen wurde (vgl. ebd.). Mithin findet sich im *Genius loci* also jenes produktiv nutzbare Dilemma des ›Unaussprechlichen‹ wieder, das Hoffmann bereits um 1810 in seiner *Beethoven-Rezension* im performativen Ereignis der Musikrezeption identifiziert hatte und das er in seinem Aufsatz in der *AMZ* mittels raumästhetischer Beschreibungstechnik auflöst (vgl. *AMZ*, BEE-THOVEN I: Spalte 631).

malte[n] Arabesken, die in den wunderlichsten Verschlingungen, Menschen- und Tiergestalten, Blumen, Früchte, Gesteine, darstellen« (ebd.) ausgestaltet ist, werden diese »hieroglyphischen« (Schrift-)Zeichen zu einem *Symbol* für die Figur des Landrats selbst.³⁹⁸

Die Ambivalenzen einer »Seele« (Schubert 1840: 24) respektive der fehlende Determinismus eines Psychogramms korrespondiert typischerweise nicht mit der starren und fixierten Ordnung eines Ortes bzw. einer Topografie. Hoffmann begegnet diesem Dilemma, indem er ambivalente Orte schafft, die das Heterogene in einem topologischen Datum versammeln. Die psychische Disposition des Hofrats äußert sich daher nicht nur in der Beschreibung des Landhauses, sondern auch in der Architektur des »altfranzösischen« Gartens, die »der albernen Kleinigkeitskrämerei« (DKV, DSH: 319) eines englischen Gartens und insbesondere der »regellose[n] Willkür« (ebd.) des Landsitzes gegenübergestellt wird. In der strengen Anlage »mit langen, breiten, von hohen Taxuswänden umschlossenen Gängen« (ebd.) findet sich das Motiv des »kontemplativen Verirrens« innerhalb eines kalkulierten Raumes wieder, der sich durch eine perpetuierende Entfaltung auszeichnet (vgl. dazu Kapitel 6.7).³⁹⁹ Mithin bildet das Ensemble Landhaus–Garten eine heterotopische Konfiguration, die Hoffmann wiederum in der Parkanlage in einer arabesken Verschlingung aufgreift, indem er die strenge Ordnung des »altfranzösischen Gartenkunstwerk[s]« (ebd.) mit der Beschreibung eines »finstern Hain[s] von Trauerweiden, Hängebirken und Weymoutskiefern« (ebd.) kontrastiert. Der Garten umfasst daher eine semiotische Konfiguration, die durch den Hain, der in der Form eines Herzens angeordnet ist, »wie man es von der Höhe des Hauses hinabschauend, deutlich wahrnehmen kann« (ebd.) akzentuiert wird, indem das Herz nicht nur den Titel des *Nachtstücks* referenziert, sondern einmal mehr die heterotopische Charakteristik dieses spezifischen Ensembles hervorhebt.⁴⁰⁰ So lässt sich die Diskrepanz zwischen der »überreichen« Ausstattung des Anwesens, die Hoffmann der formalisierten Architektur des altfran-

398 Vgl. dazu auch Walter Benjamins Feststellung: »Das Ornament ist [...], was dem Gemälde die Signatur« (Benjamin 2006: 52) darstellt.

399 Vgl. dazu auch die metaphorische Funktion des französischen Parks »mit seiner einem geometrischen Muster unterworfenen Natur«, die Durst (2012: 71) – allerdings nicht in Bezug auf Hoffmanns Texte – als Verweis auf die Rationalität deutet.

400 Vgl. dazu etwa Foucaults Beispiel der kreuzförmig angeordneten Dorfgrundrisse in den jesuitischen Kolonien in Südamerika, das er in *Von anderen Räumen* anführt (vgl. Foucault 2005b: 941).

zösischen Gartens gegenüberstellt, in eine Fluchtlinie mit der Fähigkeit der Heterotopie setzen, »mehrere Orte, die eigentlich nicht miteinander verträglich sind, an einem einzigen Ort nebeneinander zu stellen.« (Foucault 2005b: 938) Das Konzept der Heterotopie ist wiederum als dezidiert räumliches Format in einer Kontinuität mit Foucaults Überlegungen über den Zusammenhang zwischen Sprache, Schrift und Raum zu lesen (vgl. Klass 2020: 306), die er etwa in *Die Sprache des Raums* ausbreitet: So werde das »herrschende Primat der Zeit durch den Primat des Raums abgelöst« (ebd.), mithin eine Wende, die Foucault (2005a: 533–534) im 20. Jahrhundert verortet, in der er das Schreiben nicht mehr als dezidiert serielle ›écriture‹ deutet, sondern vielmehr als sprachliche ›Entfaltung‹ im Raum interpretiert.⁴⁰¹

Während also Leibniz noch davon ausgeht, dass die göttlichen Veränderungsgesetze, die virtuell in die Monaden ›eingepflanzt‹ wurden, »wie aufgezogene Uhrfedern nacheinander« (Leibnitz 1847: 50) ablaufen, findet sich in der romantischen Poetik das Ideal einer *Entfaltung* angelegt, das die Linearität des Textes – mithin dessen *Eigensinn* – aufbricht. Vor der Folie der romantischen Vorstellung der ›Leser:innen als erweiterte Autor:innen‹ ist dieser von der seriellen ›écriture‹ autonome Schreibakt gleichzeitig im Rezeptionsakt zu verorten, in welchem die Leser:innen Räume aufspannen. Hoffmanns textuelle und mit Text beschriebene ›Orte‹ sind daher dezidiert ›virtuelle Objekte‹, die das Potential besitzen, zu Räumen aktualisiert zu werden – dabei korrespondieren die innerdiegetisch beschriebenen Topografien und Architekturen gleichermaßen mit der Schrift respektive des Texts als heterotopischer Ort.

Wie stark Hoffmann Architektur und Schrift zusammen bindet, lässt sich auch im *Nachtstück Die Jesuiterkirche in G.* festmachen: Zu Beginn des Texts wird die Erzählinstanz des reisenden Enthusiasten durch die Kirchengebäude geführt, wo sie auf den unglücklichen, schmerzgeplagten Maler Berthold trifft, der den Gipsstuck der Kirche mit einem Anstrich versieht, um ihn wie Marmor wirken zu lassen (vgl. DKV, DJG: 112). Mit dieser Marmorierung schafft Berthold sein eigenes vor der Folie der Pareidolie zu lesendes ›Geisterreich‹, das sein ›Inneres‹, die Symptome seines ›Grams‹, ins äußere Leben trägt. So erkennt Berthold in den von ihm geschaffenen Mustern »Menschengesich-

401 Auch Hoffmann verhandelt diesen Befund innerhalb seines *Nachtstücks*: So deuten die verschiedenen und arabesk miteinander verflochtenen Zeitebenen und anachronistischen Eigenheiten, die Hoffmann in der Topografie des Landsitzes zusammen bindet, auf jene Verräumlichung der Zeit hin. (Vgl. dazu auch das Zusammenbinden von Raum und Zeit im *serapiontischen* Erzählen (vgl. DKV, SB2: 33–34))

ter« (ebd.), beschreibt also eine Pareidolie par excellence.⁴⁰² Kittlers Aufsatz *Eine Mathematik der Endlichkeit* ist eine der wenigen Arbeiten, die Hoffmanns *Nachtstück* nicht als reine Bearbeitung einer Künstlerbiografie, sondern auch vor der Folie einer Medientheorie liest. Gleichwohl konzentriert sich Kittler (1999: 104) in seiner Analyse der Worte Bertholds ausschließlich auf die Aspekte der linearen Abbildung – dass Berthold jedoch auch *Gesichter* in der faksimilierten Marmorierung zu erkennen glaubt, war bisher nicht Bestandteil des wissenschaftlichen Diskurses. Diese Lesart ist insbesondere von dem Hintergrund der Biografie Bertholds schlüssig, der sich der Porträtmalerei entsagt hat, um nicht an seine unglückliche Liebe erinnert zu werden (vgl. DKV, DJG: 117) – selbst das unfertige Porträt am Altar der Kirche muss während seiner Anwesenheit verhüllt werden, damit er nicht dem Wahnsinn anheim fällt (vgl. ebd.: 113–114)). Wenn Berthold – analog zu Leonardo da Vinci (vgl. Anonym 1821: 3) – im entropischen ›Noise‹ der von ihm (re-)produzierten Marmoroberfläche Gesichter zu erkennen glaubt, so aktualisiert Berthold ein ›virtuelles Objekt‹:⁴⁰³

Ein Marmorblock, obgleich er leblos ist und bleibt, kann darum nichts desto weniger lebende Gestalt durch den Architekt und Bildhauer werden; ein Mensch, wiewohl er lebt und Gestalt hat, ist darum noch lange keine lebende Gestalt. [...] So lange wir über seine Gestalt bloß denken, ist sie leblos, bloße Abstraction; so lange wir sein Leben bloß fühlen, ist es gestaltlos, bloße Impression. Nur indem seine Form in unserer Empfindung lebt, und sein Leben in unserem Verstande sich formt, ist er lebende Gestalt, und dies wird überall der Fall seyn, wo wir ihn als schön beurtheilen. (Schiller 1875d: 234–235)

Das Schöne, ist, wie Kant (1797: 71–72) gezeigt hat, stets als Produkt der subjektiven Einbildungskraft zu interpretieren: In *Die Jesuitenkirche in G.* lässt sich diese Verbindung von Ästhetik und Einbildungskraft herausarbeiten, wenn

402 Vgl. dazu den ›Exkurs: Pareidolie‹ auf Seite 159.

403 Lévy (1998: 76–77) weist unmissverständlich darauf hin, dass ein Gemälde respektive ein Kunstwerk, als virtuelles Objekt zu denken ist. In Anbetracht dass die »Oberfläche [...] de[n] Zweck des Kunstwerks« (Hatzemböller/Walzel 2009: 22) darstellt, lassen sich Bertholds Arbeiten, die er tagsüber durchführt, in einer Fluchtlinie zum Kunstwerk lesen. Dem gegenüber stehen Bertholds nächtliche Arbeiten, in denen er, wie in Kapitel 9 verhandelt, zu einem »Roboter« (Kittler 1999: 106) wird, der »medientechnische Algorithmen« (ebd.) ausführt.

die Oberflächen, die Berthold bearbeitet, auch unter dem Vorzeichen der Architekturtheorie gelesen werden. So ist zunächst festzuhalten, dass die jesuitische Barockarchitektur ohnehin auf seine ästhetische Wirkung und weniger auf qualitative Substanz optimiert ist – die Betonung auf das Sichtbare spricht der Oberfläche eine besondere Relevanz zu: So ist die handwerkliche Qualität (›hýlē‹) der Barockarchitektur oftmals mangelhaft, wenn sie durch entsprechende Ornamentik und Oberflächengestaltung (›morphē‹) kaschiert werden kann (vgl. dazu etwa Koch 1988: 238). Damit kommt der Oberfläche eine zentrale Verweisfunktion zu, denn im »Sichtbaren verehrt sie [= die barocke Kunst] das Unsichtbare.« (Ebd.: 237) Als Bestandteil der Gegenreformation referenziert die (vermeintliche) Opulenz auf die Größe Christi, muss also durch Illusionstechniken eine Wirkästhetik der Erhabenheit realisieren, denn das »Heilige als trompe-l'oeil, dessen optische Pracht verstockte Schriftgläubige wieder zur alleinseigmachenden Kirche lockt, ist selbstredend ›von dieser‹ und nicht ›von jener Welt‹ [...]«.« (Kittler 1999: 107) Mithin ist Bertholds ›Marmor‹ als ›Symbol‹ zu deuten, das auf die transzendente Herrlichkeit Christis verweist – die Kirchenbesucher:innen sollen den Stein daher nicht in seiner Materialität rezipieren, sondern vielmehr die in die Oberfläche *eingeschriebene* Metapher *lesen*.⁴⁰⁴ Konsequent dazu ähnelt Bertholds Übermalen der Wände in praktischer Hinsicht nicht einem ›Anstreichen‹, sondern vielmehr der detaillierten Ausarbeitung der Marmorierung des Natursteins, der durch eine feine rote Aderzeichnung auf gelben Grund gekennzeichnet ist.⁴⁰⁵ Die Zeichnung dieser Adern ist daher mit Anselmus' Schlangenlinien aus *Der goldene Topf* vergleichbar⁴⁰⁶ – Bertholds »krummes, verworrenes Zeug« (DKV, DJG:

404 Mit diesem Befund steht diese Passage in einer Kontinuität mit dem Text *Das steinerne Herz*. Wie bereits in Kapitel 4 im Kontext der Arabeske (die ebenfalls als romantische Hieroglyphe, mithin also als *Schriftzeichen* zu deuten ist) ausgeführt, findet sich in der szenischen Beschreibung des Landhauses eine symbolische Verweisfunktion wieder, die ebenfalls aus »bemalten Steinen« (DKV, DSH: 318), »bunten gemalten Zieraten« (ebd.) und »mit grellen Farben gemalte Arabesken« (ebd.) auf »Gipsmarmor« (ebd.) besteht und »deren Bedeutung [...] ohne weitere Verdeutlichung« (ebd.: 319) für die »kompetente« *Leser:in* zu erraten ist.

405 Eine Beschreibung des ›Giallo antik‹, mithin der von Berthold imitierten Marmorart aus geologischer und kulturwissenschaftlicher Perspektive findet sich bei Bugini et al. (2019: 107).

406 Vgl. dazu auch die Passage aus *Der goldene Topf*, in der Anselmus in seiner Kopiertätigkeit der schwerwiegende Fehler unterläuft: »Ja bei dem Überblick des Ganzen schien das Pergament nur ein bunt geadelter Marmor oder ein mit Moosen durchsprenkelter Stein.« (DKV, GT: 301)

112) lässt sich daher auch als Praktik des *Schreibens* lesen, die mit dem Marmor eine schriftbildliche *Textur* produziert.⁴⁰⁷ Im Hinblick auf die bereits mehrfach ausgeführte Konstitution eines Texts als ›virtuelles Objekt‹ ist demnach festzuhalten, dass Hoffmanns spezifische ›Spielart‹ des Virtuellen auch in den innerdiegetisch ausbuchstabilten Raumkonfigurationen *eingeschrieben* ist.

Dieser Konnex von virtuellem Objekt und Raum lässt sich insbesondere mit Blick auf den Artushof, der titelgebenden Realie in Hoffmanns *serapiontischen* Erzählung *Der Artushof* verhandeln. Während das Werk von der Hoffmann-Forschung eher stiefmütterlich behandelt wurde (vgl. Segebrecht 2008: 1318) und der Text zumeist als Bearbeitung einer Künstlerbiografie⁴⁰⁸ gedeutet wurde, findet sich auch der Ansatz, den *Artushof* als Auseinandersetzung von mimetischem Ur- und imaginären Abbild zu lesen (vgl. Begemann 2015: 94–95),⁴⁰⁹ die, wie nachfolgend gezeigt werden soll, auch in den raumästhetischen Konfigurationen des Texts aufzufinden ist. Dieser Befund ist insbesondere vor dem Hintergrund zu verhandeln, dass Hoffmann in der Erzählung dezidiert mit innerdiegetisch ausbuchstabilten raumästhetischen Motiven arbeitet, die ihrerseits durch ihre ›künstlichen‹ wie auch ›kunsthafte‹ Charakteristika als ›virtuelle Objekte‹ zu deuten sind. Einmal mehr konturiert Hoffmann so das Ineinanderspielen von Virtualisierung und Aktualisierung nicht

407 Im Text wird zweimal auf den Marmor verwiesen: Einerseits führt Professor Walter den reisenden Enthusiasten durch die Kirchenanlage und spricht vom »polierten Gips« (DKV, DJG: 112), der durch den Maler zu »verschiedenen Marmorarten« (ebd.) ausgestaltet wird. Im weiteren Verlauf beschreibt der Enthusiast, dass Berthold die Kirchenwände mit »Giallo antik« (ebd.) bemale, einer besonderen Sorte des wertvollen numidischen Marmors (vgl. Steinecke 2009: 991), mit dem ein Großteil der Prunk- und Sakralbauten im römischen Reich ausgestaltet wurden (vgl. dazu etwa Bugini et al. 2019: 107). Gemeinhin wurde diese Marmorsorte als »Marmor numidicum« bezeichnet, nur die Steinmetze am päpstlichen Hof bezeichneten den Stein als »Giallo antico« (vgl. ebd.). Berthold bemalt die Kirche daher nicht mit einer beliebigen Steintextur, sondern versieht die Wände mit einer Oberfläche, die »symbolisch« auf die abendländische Kulturgeschichte verweist.

408 Vor der Folie dieses Befundes wird der *Artushof* auch als humoristisches Gegenstück zu *Die Jesuitenkirche in G.* gelesen – so weist Begemann (2015: 96) auf die Parallelen von Traugott (Protagonist in *Der Artushof*) und Berthold (*Die Jesuitenkirche in G.*) hin: Während Traugott schließlich zu dem Schluss gelangt, dass die Verwirklichung seines Idealbilds (»Felizitas«) weder möglich noch erstrebenswert ist, führt die Profanität von Bertholds personifizierter Muse (»Angiola«) schließlich zum inneren Bruch des Künstlers.

409 Auch Matt (1971: 5–7) greift den *Artushof* »prononciert, aber auch vereinseitigend« (Begemann 2015: 94) auf, um sein Konzept der amimetischen Imagination (vgl. Kapitel 6) zu skizzieren.

nur mittels seinen poetischen Programmen zwischen Text und Leser:in, sondern verhandelt dieses ›Möbiusband‹ ebenso innerhalb des diegetischen Rahmens. Während jedoch im Märchen *Der goldene Topf* diese ›hochzeitliche Verbindung‹ anhand der Kulturtechnik des Schreibens respektive mit der ›toten Örtlichkeit‹ (vgl. Certeau 2015: 345–346) der Schrift verhandelt wird, ist der ›tote Ort‹ im *Artushof* tatsächlich im Wortsinne als ›Architektur‹ zu lesen. Konkret: Der ›tote Ort‹ kann sich bei Hoffmann einerseits auf die ›tote Buchstäblichkeit‹ eines Texts beziehen, der durch einen besonderen – zumeist mittels Metafiktionen ausbuchstabierten Rezeptionsmodus – in einen atmosphärischen Raum transformiert wird. Gleichwohl findet sich der ›tote Ort‹ in Hoffmanns Werk auch als topografisches bzw. architektonisches Datum wieder, das – ebenfalls durch eine bestimmte Rezeptionspraktik – eine Transformation zum atmosphärischen Raum vollzieht. Wie nachfolgend gezeigt werden soll, sind beide ›Orte‹ jedoch dezidiert als ›virtuelle Objekte‹ zu deuten und insbesondere zu *lesen*. Nachdem Text, so ist einmal mehr mit Lévy (1998: 47) festzuhalten, als ein ›virtuelles Objekt‹ zu interpretieren ist, stellt sich daher die Frage, ob sich auch Hoffmanns Architekturen und Topografien in seiner »allegorisch zugerichteten Welt, in der [...] jeder Ort einen bestimmten Zeichenwert« (Kremer 2003: 104) besitzt, als ›Text‹ lesen lassen.

Die Erzählinstanz⁴¹⁰ übernimmt in *Der Artushof* die Rolle des *serapiontisch* ›Schauenden‹, da sie nicht nur die architektonische Szene beschreibt, sondern der Leser:in in direkter Ansprache auch die Wirkästhetik der Topologien vermittelt, indem sie »die Welt [...] mit einem dichten, changierendem Gewebe der Phantasie« (Matt 1971: 34) überzieht.⁴¹¹ Hoffmann schaltet so die Perspektive der Erzählinstanz mit der Perspektive der Leser:innen zusammen, um nicht nur »zur Bildung eines reflektierten ›Fiktivitätsbewusstseins‹« (Wirth 2012b: 491) beizutragen, sondern um die Leser:in selbst in die Rolle der ›erweiterte Autor:in‹ zu versetzen (vgl. Kapitel 4.6). Vor diesem Hintergrund »entfalteten Architekturen und Topographien in vielen Texten Hoffmanns ein genuin poetologisches Potential, daher können viele Baugeschichten als Reflexionen oder implizite Anleitungen zum Geschichtenbauen gelesen werden« (Arburg

410 Hoffmann bettet den Text auch in den Kontext der *Serapions-Brüder* ein – die Erzählung wird daher als *vorgelesener* Bericht des Serapionsbruder Cyprian ausgegeben (vgl. DKV, SB2: 176).

411 Der Serapionsbruder Cyprian als Erzählinstanz merkt etwa an, dass ihn »Erinnerungen [...] [seines] Aufenthalts in der edlen Handelsstadt Danzig entzündeten.« (DKV, SB2: 176)

2015: 347). Die Architekturen in Hoffmanns Œuvre sind deswegen stets vor der Folie der Metafiktionalität zu verhandeln, um den Leser:innen eine Rezeptions- und insbesondere eine ›Schreibschule‹ zukommen zu lassen, wie sich diese Inhalte als ›Schattenbilder‹ in den ›Wunderblock‹ ihres Gedächtnisses einschreiben lassen.

Mit dem szenischen ›Setting‹ des Artushofs ruft Hoffmann eine Realie in Danzig auf, die die Erzählinstanz den Leser:innen in direkter Ansprache zu Beginn des Textes beschreibt.⁴¹² Auffallend ist, dass Hoffmann bei der Darstellung des Interieurs des Gebäudes auf dezidiert bildliche Charakteristika rekurriert, die er bereits in den *Fantasiestücken* – bei der Prägung der ›Manier Callot's‹ – in seiner Hommage an Jaques Callot aufruft, die jedoch im Kontext des Artushofs um eine Dimensionsebene erweitert werden: Zu Beginn des Textes wird ein Saal beschrieben, der zu Hoffmanns Lebzeiten als Börse genutzt wurde (vgl. Segebrecht 2008: 1320) und daher zu den Handelszeiten einem kakophonischen ›Meltingpot‹ gleicht (vgl. DKV, AH: 177). Bereits in dieser Konfiguration zitiert diese Beschreibung der Topografie das Virtuelle, nimmt also die virtuelle Charakteristik des Textes ein Stück weit vorweg: So ist der Artushof zu Börsenzeiten gerade keine Markthalle, in der gegenständliche Waren feilgeboten werden, sondern Umschlagplatz für »Avisobriefe« (DKV, AH: 179) und »Papiere« (ebd.: 188) – mithin für in Schrift fixierte virtualisierte Güter und virtualisierte Werte. Diese Konfiguration ändert sich schlagartig nach Börsenschluss, da der Artushof dann als *Passage*, die »als Durchgang zwei Straßen verbindet« (ebd.: 177) genutzt wird.⁴¹³

Analog zur bereits untersuchten Architektur des *Nachtstücks Das steinerne Herz* verwendet Hoffmann den *genius loci*⁴¹⁴ des Orts, um damit das Innenle-

412 Vgl. dazu auch die bereits weiter oben ausgeführten Anmerkungen zur ›Vor-Schrift‹, die Hoffmanns Poetik auszeichnen und die in einer Fluchtlinie zur ›Schreibschule‹ zu lesen sind.

413 Vgl. dazu auch Benjamin (2006: 45–47), der etwa schreibt, dass in den Pariser Passagen – die jedoch erst *nach* der Veröffentlichung des *Artushofs* in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts entstehen – die »Kunst in den Dienst des Kaufmanns« trete. Der Artushof lässt sich als Vorgänger dieser Passagenkultur lesen, der zwar (noch) nicht die Stahlbauatmosphäre der klassischen Pariser Passage besitzt, jedoch in seiner kommerziellen Widmung nicht nur die von Benjamin (ebd.: 45) propagierte Warenhaus- und Handelscharakteristik vorweg nimmt, sondern ihrerseits überzeichnet: In den Benjaminischen Passagen werden gegenständliche Waren in artifizierlicher Architektur gehandelt; wohingegen im »Durchgang« (DKV, AH: 177) des Artushofs mit virtuellen Werten Geschäfte gemacht werden – bei vergleichbarer Künstlichkeit und Kunsthaftigkeit des Orts.

414 Vgl. zum *genius loci* die Fußnote auf Seite 439.

ben des Protagonisten Traugott ›in die äußere Welt zu tragen‹. Gewissermaßen steht die ›Passage‹ des Artushofs stellvertretend für den Scheideweg Traugotts, der sich für seinen künftigen Lebensentwurf zwischen der ›Straße‹ der Bürgerlichkeit oder dem Weg eines Künstlers entscheiden muss.⁴¹⁵ Analog zu Traugotts Changieren zwischen profaner Alltäglichkeit und transzendenten Künstlerdasein oszilliert auch die ›architektonische Atmosphäre‹ (vgl. dazu Böhme 2006a: 16) des Artushofs zwischen Börse und Sakralbau, denn die ›Passage‹ wird nach dem Ende des geschäftigen Treibens der Börse durch die »trüben Fenster« (DKV, AH: 177) in ein »magisches Helldunkel« (ebd.) getaucht. Zusätzlich verleihen die »vier Granitsäulen, die des Saales Wölbung tragen« (ebd.: 189) dem Raum eine kirchlich anmutende Ausstrahlung. Die dezidiert virtuelle Charakteristik der Börse wird daher in eine ›Lichtatmosphäre‹ (vgl. Böhme 2006b: 140–142) transformiert, die durch ihre »Verweiskfunktion« (Rortermund 1968: 55) auf das Transzendente/Metaphysische selbst wiederum als virtuelles Objekt zu deuten ist.

Innerhalb dieses Rahmens bekommt Protagonist Traugott während seiner Tätigkeit als zukünftiger »Associé« (DKV, AH: 179) von seinem Handelsherrn und Schwiegervater in spe den Auftrag, einen Geschäftsbrief (»Aviso« (ebd.)) zu schreiben. Tatsächlich schweift Traugotts Blick während des Schreibens ab und er skizziert gedankenverloren anstelle des Geschäftsbriefs die historisierenden Wandgemälde des Artushofs, »avisiert« (vgl. Begemann 2015: 94) gewissermaßen durch die Praktik des Schreibens seine zukünftige Biografie, in der er sich dem bürgerlichen Lebensentwurf des Kaufmanns entsagt und stattdessen eine Tätigkeit als Künstler anstrebt. Wenn also die Erzählinstanz die Transformation des Artushofs beschreibt, dann ist damit auch der Wechsel der »räumlich ergossenen Gefühle« (vgl. Schmitz 2016: 30) gemeint, die sich in der Aktualisierung des virtuellen Objekts/Raums konstituieren. Beide Stoßrichtungen sind in der Heterotopie (vgl. Foucault 2005b: 938) der Architektur angelegt, erst die »Alltagspraktiken« (Certeau 2015: 346) und die »Gefühle« (vgl. Schmitz 2016: 19–20) der Subjekte transformieren das virtuelle Objekt zu den jeweiligen Aktualisierungsformen.

Nachdem die Topografie des Artushofs so eine Verweiskfunktion auf das Innenleben Traugotts realisiert, ist der Ort nicht nur »eine Art Behälter« (Fi-

415 Vgl. dazu auch die Funktion der »Heerstraße« (DKV, RG: 24) in Hoffmanns Frühwerk *Ritter Gluck*, die stellvertretend für das Alltägliche zu lesen ist (vgl. Steinecke/Allroggen 2006b: 619): Der »Durchgang« (DKV, AH: 177) des Artushofs ist daher auch in seiner »Scharnierfunktion« (Miller 1975: 365) als »Schwelle« zu deuten (vgl. Kapitel 12.3).

scher-Lichte 2017: 187), sondern vielmehr, wie bereits ausgeführt, selbst als ›virtuelles Objekt‹ zu lesen – mithin ist Traugotts ›Avisieren‹,⁴¹⁶ das bereits durch die Virtualitätscharakteristik der Börse ein entsprechendes semantisches Vorzeichen erhalten hat, auch als *Aktualisieren* der Architektur als virtuelles Objekt zu deuten. Das Virtuelle in der Architektur des Artushofs lässt sich daher in zwei verschiedene Stoßrichtungen aktualisieren: Diese Stoßrichtungen ›präpariert‹⁴¹⁷ respektive ›pflanzte‹ Hoffmann bereits als ›Veränderungsgesetz‹ (vgl. Leibnitz 1847: 50) in das virtuelle Objekt ein – während im Artushof als Handelsort für virtualisierte Güter das Substrat für eine Aktualisierung in Richtung einer bürgerlichen Existenz angelegt ist, findet sich in der ›sakralen Passage‹ der »Keim« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634; vgl. dazu auch DKV, ELIXIERE: 12) für eine Künstlerbiografie ›eingepflanzt‹ (vgl. Leibnitz 1847: 50). Freilich obliegt es dem individuellen Subjekt, ob dieses im Keim angelegte ›Veränderungsgesetz‹ tatsächlich aktualisiert wird – was Hoffmann in der Erzählung auch durch die Verschränkung beider Domänen verhandelt: So skizziert (und aktualisiert) Traugott seinen Künstlertraum innerhalb der ›sakralen Passage‹ ausgerechnet auf einem »Aviso« (DKV, AH: 179), also auf einem »Papier« (ebd.: 178), das der profan-bürgerlichen Stoßrichtung zuzuordnen ist. Mithin erfüllt die Topografie daher eine geradezu *mediale* Funktion, denn Traugotts ›Avisieren‹ sorgt, wie die Erzählinstanz ausführt, dass »all' das seltsame Bild- und Schnitzwerk, womit die Wände überreich verziert [...] rege und lebendig« (ebd.: 177) wird.

Dieser Befund erinnert deutlich an die ›Manier Callot's‹ – nicht nur durch die im »Helldunkel« (ebd.) ausbuchstabierten Hell-Dunkel-Kontraste, die in einer Fluchtrichtung mit dem Chiaroscuro der *Nachtstücke* zu lesen sind – sondern insbesondere durch die in dieser Rezeptionssituation angelegte mediale Transformation, die sich, analog zur ›Manier Callot's‹, mittels der »überreichen aus den heterogensten Elementen geschaffenen Kompositionen« (DKV, JC: 17) konstituiert. Ähnlich zur ›callotischen Zusammenführung‹, in der die

416 Vgl. dazu einmal mehr die Ausführungen zur Crystallisation, die Novalis zur Beschreibung der »Atmosphäre des Dichters« (Novalis 1901a: 33) benutzt: Analog zur »Erinnerung« (ebd.) skizziert Traugott die historisierenden Wandgemälde in der Börse, während er gleichzeitig die »Ahndung, oder Vorstellung der Zukunft« (ebd.) ›avisiert‹, indem er seinen künftigen Lebenswandel vergegenwärtigt. Mithin ist also der Artushof in einer Fluchtlinie zum ›Cabinett‹ in *Das Sanctus* respektive zur Vitrine in *Nußknacker und Mauskönig* zu lesen.

417 Vgl. dazu einmal mehr die Metapher der »magischen Präparate« (AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 144), die Hoffmann in der *Beethoven-Rezension* gebraucht.

Figuren durch den suggestiven Blick aus dem Bild schreiten (vgl. ebd.), werden die Wandgemälde im Artushof mit Charakteristika der imaginierten Lebendigkeit ausgestattet (vgl. DKV, AH: 183–184) – mithin auch eine der zentralen Komponenten des *Serapiontischen Prinzips* – wenn etwa die Erzählinstanz suggeriert, die Figuren auf den Bildern würden »so keck und lebendig daher [schreiten], daß Du [...] glaubst, sie werden nun gleich alle zu jenem großen Fenster dort hinaus auf den langen Markt ziehen.« (Ebd.: 178) Wie in Kapitel 3.3 herausgearbeitet, zielt die ›Manier Callot's‹ darauf ab, neben ihrer Textgestalt weitere Ebenen der Medialität zu *entfalten*. Ein Text soll also nicht nur in seiner ›Schriftbildlichkeit‹ (Krämer 2006: 76) rezipiert, sondern vielmehr im Imaginären wieder zu Bildern synthetisiert werden. Dazu buchstabiert Hoffmann in den Werken, die er unter der ›Manier Callot's‹ versammelt, einen spezifischen Rezeptionsmodus aus, um »die besondere subjective Art«, wie der Verfasser die Gestalten des gemeinen Lebens anschaut und auffasst« (BRIEFE I: 183) in ein ästhetisches Programm zu überführen. Vor der Folie der Leser:in als ›erweiterte Autor:in‹ fördert und fordert Hoffmann diesen Rezeptionsmodus auch bei und von seiner Leser:innenschaft ein. Nachdem, wie bereits festgestellt, die Architekturen in Hoffmanns Werk nicht nur als Baugeschichten, sondern auch als Anleitungen zum Geschichtenbauen zu deuten sind (vgl. Arburg 2015: 347), lassen sich die räumlichen Beschreibungen, die sich etwa im *Artushof* finden lassen, in einer Fluchtlinie zu Hoffmanns ›Herausbildung einer kompetenten Leser:in‹ deuten. Insofern ist »die besondere subjective Art« (BRIEFE I: 183), mit der die Bilder Callots zu betrachten sind, deckungsgleich mit dem subjektiven Blick, mit dem Traugott die Architektur des Artushofs ›erschaut‹. Der Protagonist nutzt also tatsächlich den Ort des Artushofs, um eine Geschichte – seine Lebensgeschichte – zu ›bauen‹. Indem Traugott »gedankenlos mit der Feder auf dem Papier herumkritzelte« (DKV, AH: 179) ruft Hoffmann darüber hinausgehend auch die Praxis dieses Geschichtenbauens auf: Die Geschichtsarchitekturen werden errichtet, indem sie *geschrieben* werden und die entstehenden »Papiere« (ebd.: 188) stellen virtuelle Objekte dar, die aktualisiert werden können, indem sie ›avisiert‹ – also *erschaut* – werden. Diese Vorgehensweise findet sich bereits in der Rahmenhandlung des *Artushofs* angelegt: So kommt die Erzählung nur dadurch zustande, weil Serapionsbruder Cyprian seine eigenen vergangenen Erinnerungen ›avisiert‹ und diese mittels Schrift zu einem sprichwörtlichen ›Ort‹ – mithin der Geschichte *Der*

Artushof – überführt.⁴¹⁸ Dieser ›Ort‹ erfährt dann durch seinen Vortrag im geselligen Kreis der Serapionsbrüder eine Aktualisierung (vgl. DKV, SBz: 176), was einmal mehr die dezidiert virtuelle Charakteristik, die sich durch das ›Möbiusband‹ von Virtualisierung und Aktualisierung auszeichnet, hervorhebt.

Nachdem in der ›Manier Callot's‹ der besondere Wahrnehmungsmodus, den Hoffmann durch das kontemplative ›Schauen‹ auf ein bildliches Kunstwerk exemplifiziert, auch als Rezeptionsmodus auf den Text übertragen werden soll, ist daher festzuhalten, dass die Architekturen des Artushofs auch als Text zu deuten sind. Analog zu Traugotts Wahrnehmung sollen die Rezipient:innen mit ähnlichem affirmativen Blick den ›geschriebenen Ort‹ (vgl. Certeau 2015: 345) des *Artushofs* erschauen und zum ›Bauen‹ ihrer eigenen Geschichte verwenden.⁴¹⁹ Im Text fordert die Erzählinstanz diese Praktik von den Rezipient:innen in direkter Ansprache ein; so »konntest Du nicht umhin, günstiger Leser, in so fern Du nämlich ein rüstiger Zeichner bist, mit Tinte und Feder jenen prächtigen Bürgermeister mit seinem wunderschönen Pagen [= ein Teil der Wandbilder im Artushof] abzukonterfeien.« (DKV, AH: 178) Und weiter: »Auf den Tischen rings umher lag ja auch sonst immer auf öffentliche Kosten Papier, Tinte und Feder bereit, das Material war also bei der Hand und lockte Dich unwiderstehlich an.« (Ebd.) Mit diesen Schreibutensilien *armirt* (vgl. Novalis 1901a: 24–25) Hoffmann seine Leser:in, ›präpariert‹ also mithin

418 Insofern steht *Der Artushof*, da der Titel bereits ein zentrales Erzählprinzip vorweg nimmt, in einer Kontinuität mit *Die Automate*: Während in *Die Automate* der Text als Maschine zu lesen ist, verhandelt Hoffmann in *Der Artushof* – analog zu der Erzählung *Das steinerne Herz* – den Text als ›Ort‹, der zu einem (atmosphärischen) ›Raum‹ aktualisiert wird.

419 Dass Architektur auch in ihrer kommunikativen (und daher auch medialen) Funktion zu interpretieren ist, hat bereits Umberto Eco (2002: 296) herausgestellt, was sich vor der Folie der Atmosphäre, die sich bekanntlich zwischen Subjekt und Ort konstituiert, auch für das Virtuelle fruchtbar machen lässt. Die tiefe Verwandtschaft von Text und Bauwerk verarbeitet um 1831 – und damit deutlich nach der Veröffentlichung von Hoffmanns *Artushof* – auch Victor Hugo (2002: 101), der in *Notre-Dame de Paris*. 1482 schreibt, das ›Buch töte das Bauwerk‹, weil »bis in das fünfzehnte Jahrhundert christlicher Zeitrechnung [...] die Baukunst [als] das große Buch der Menschheit« (ebd.: 99) zu deuten sei. Das Motiv, dass sich Architektur als Text rezipieren und interpretieren lässt, blickt daher auf eine lange Kulturgeschichte zurück.

den ›Keim‹, um – analog zu Traugott – »mit der Feder auf dem Papier« (DKV, AH: 179) herumzukritzeln und so eigene Geschichten zu ›avisieren‹.⁴²⁰

Während sich jedoch Callots Kupferstiche durch eine dezidiert zweidimensionale, monochromatische und statische Medialität auszeichnen, und die ›Lebendigkeit‹, ›Farbigkeit‹ und ›Räumlichkeit‹ durch die Interaktion der Fantasie mit dem ›totem Ort‹ synthetisiert wird (vgl. dazu einmal mehr Certeau 2015: 345), sind die medialen Konfigurationen des Artushof divergent, da die »überreichen aus den heterogensten Elementen geschaffenen Kompositionen« (DKV, JC: 17), die Hoffmann bereits in der ›Manier Callot's‹ konturiert, nochmals ›potenziert‹ werden: So zeichnen sich die Urbilder des Artushofs durch ihre Dimensionalität aus, die sich nicht nur durch das architektonische ›Setting‹ als Wandgemälde, sondern ebenso durch die verwendete Produktionstechnik selbst konstituiert: Im Text wird diese spezifische Qualität in einer Konversation zwischen Traugott und dessen zukünftigen Mentor Berklinger thematisiert, in der Traugott ausführt, »eine wunderbare fantastische Welt habe sich ihm in dem Artushof erschlossen« (DKV, AH: 183), wenn er die »halb-gemalten halb geschnitzten« (ebd.) Darstellungen an den Wänden des Artushofs suggestiv betrachte. Hoffmann verarbeitet hier vermutlich eine Realie, so wurden die gemalten Hirsche auf den Wandbildern im Danziger Artushof etwa mit echten Geweihen ausgestattet, was, nebenbei bemerkt, die damalige Bevölkerung stark polarisierte (vgl. Röper 1973: 278–279).⁴²¹ Diese hybriden und »überreich[en]« (DKV, AH: 177) Bildwelten, die zwischen Plastik und Malerei, zwischen (Wand-)Gemälde und Bauwerk zu verorten sind, reichern den Gehalt an dargestellter Information zusätzlich an – vervielfältigen also das Phänomen der »inkommensurablen Bildkomplexität« (Kremer 2003: 99) in Hoffmanns Poetik ein weiteres Mal. Die ›Hypermedialität‹, die sich in den Arbeiten Callots zeigt, wird durch die dezidiert räumliche Beschreibungsweise zu einer ›Hyperrealität‹ transformiert, die als performative Kulisse dient:

420 Vgl. dazu einmal mehr Freuds Metapher des Gedächtnisses als ›Wunderblock‹, der die Kognition als Schreib- beziehungsweise Leseprozess deutet (vgl. Freud 1925: 1–3). Darüber hinausgehend ist an die dezidiert romantische Vorstellung zu erinnern, die die Fantasie als wirkendes Prinzip auf das Gedächtnis interpretiert (vgl. dazu etwa Jean Paul 1804: 31–32; Novalis 1901b: 627–628).

421 Hoffmann greift diese Diskussion zumindest fragmentarisch auch in seinem Text auf (vgl. DKV, AH: 183). Zur zeitgenössischen Ausgestaltung des Artushofs kann an dieser Stelle nicht nur auf die hier verwendeten Ausführungen von Hans Röper, sondern auch auf das Werk Bruno Meyers (*Der Danziger Artushof, Übersichtsplan über seinen Wand-schmuck*) verwiesen werden.

Das romantische Rezeptionsmodell zeichnet sich, wie bereits mehrfach herausgestellt, dadurch aus, dass »die Welt [...] mit einem dichten, changierenden Gewebe der Phantasie« (Matt 1971: 34) zu überziehen ist. »Hyperrealität, so betont Eco (1986: 43), ist gekennzeichnet, dass sie nicht mehr vorgibt, eine Reproduktion der Realität zu sein, sondern nichts anderes reproduziert als die Fantasie selbst (vgl. dazu auch Bolter/Grusin 2002: 53). Insofern ist bereits der Titel der Erzählung programmatisch, da der Artushof eine Realie in Danzig aufruft, die tatsächlich nach den mittelalterlichen Epen des König Artus benannt wurde (vgl. Röper 1973: 277; Segebrecht 2008: 1322). Ohne hier die Diskussion über die tatsächliche Existenz eines »König Artus« eröffnen zu wollen, kann an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass die Namensgebung, die ein historisches Epos zitiert, eine weitere hyperreale Dimension eröffnet, die sich in der Ästhetik des Bauwerks widerspiegelt: Die Ausstattung und Architektur referenzieren daher mithin eine idealisierte Vorstellung einer »höfischen« Tafelrunde, die in das Gebäude als »Buch der Menschheit« (Hugo 2002: 99) *eingeschrieben* ist. Gleichwohl ist diese Konfiguration durch ihre Verweisfunktion auf die Fantasie von zutiefst hyperrealer Natur (vgl. Eco 1986: 43) – denn initial erbaut wurde der Artushof von Kaufmännern, die das Bauwerk – auch schon vor seiner Zeit als Börse – für ihre profanen Zusammenkünfte nutzten (vgl. etwa Röper 1973: 278). Analog zu den Benjaminischen Passagen – und einmal mehr ist an die Beschreibung des Artushofs als »Durchgang« (DKV, AH: 177) zu erinnern – »tritt die Kunst in den Dienst des Kaufmanns« (Benjamin 2006: 45) und konstituiert ein Bauwerk, das dezidiert »transitorischen Zwecken« (ebd.: 46) dient – das Gebäude bekommt dadurch zeichenhaften Charakter und »wirkt« durch seine Verweisfunktion. Nachdem es auf eine »ästhetische Idee« verweist, die sich nicht durch den *Eigensinn* der Architektur abbilden lässt, ist diese Transformation in der Fantasie der rezipierenden Subjekte – also deren *Eigensinnigkeit* – angelegt.

Zur Darstellung dieser transformativen – und daher auch genuin virtuellen (vgl. Ryan 2015: 27) – Charakteristik des Bauwerks recurriert Hoffmann nicht nur auf die »überreiche« (DKV, JC: 17) Zeichenhaftigkeit der Architektur, sondern ruft – analog zum Chiaroscuro der »Manier Callot's« – auch eine spezifische Form des Verbergens und Verhüllens auf, die paradoxerweise die »Bildkomplexität« (Kremer 2003: 99) stellenweise reduziert. Wie bereits ausgeführt, ist diese Zusammenführung des Heterogenen geradezu typisch für Hoffmanns Poetik und deutet vor der Folie des Bauwerks als Text auch auf die heterotopische Funktion der Architektur in Hoffmanns Œuvre, da Heterotopien die zentrale Eigenschaft besitzen, »mehrere Orte, die eigentlich nicht

miteinander verträglich sind, an einem einzigen Ort nebeneinander zu stellen« (Foucault 2005b: 938). In *Der Artushof* spricht etwa die Erzählinstanz von einem ›magischen Helldunkel‹ (vgl. DKV, AH: 177), das die Bilder und Plastiken »rege und lebendig« (ebd.) werden lasse.⁴²² Neben den »überreichen aus den heterogensten Elementen geschaffenen Kompositionen« (DKV, JC: 17), die Hoffmann in der ›Manier Callot's‹ konzeptualisiert und der »überreich verziert[en]« (DKV, AH: 144) Architektur des Artushofs findet sich daher auch eine suggestive Unbestimmtheitsstelle angelegt, die nicht mittels der »unendlichen Fülle« (Uerlings 2016a: 28; vgl. dazu insbesondere auch Schneider 2015a: 328) wirkt, sondern eine ›tatsächliche‹ Leerstelle implementiert. Dass Hoffmann hier auf den verbergenden Effekt der Lichtstimmung anspielt, wird, neben des Hell-Dunkel-Kontrasts, auch an der »Dämmerung« (DKV, AH: 177) deutlich, die zur ›Schauerlichkeit‹ der Plastiken beiträgt. Neben des ›Chiaroscuro‹ finden sich daher in der Beschreibung auch Anklänge an die Maltechnik des ›sfumato‹ wieder, wenn etwa die Figuren des großen Gemäldes »unkennlich hoch im grauen Nebel« (ebd.) schweben und so den Blick auf bisher nachrangige Details lenken, die die Betrachter:in »verlocken mit süßem Gelispel.« (Ebd.)⁴²³

Den malerischen Verfahren des *sfumato* und der Hell-Dunkel-Malerei des ›Chiaroscuro‹ ist gemein, dass sie die Informationsdichte des (dargestellten) Orts reduzieren, während sie paradoxerweise Phänomene aufrufen, die sich als Referenz einer dritten (›räumlichen‹) Dimension lesen lassen. Hoffmanns Poetik changiert daher zwischen Bildlichkeit und Räumlichkeit, indem er zur

422 Vgl. dazu die zeitgenössische Kritik, die die »Verteilung des Lichts« (DKV, JC: 17) in Callots Bildern bemängelte und der Hoffmann entgegnet, dass Callots Kunst »über die Regeln der Malerei hinaus« reiche. Ein Beispiel, das die illustrative Ästhetik von Callots Hell-Dunkel-Kontrasten akzentuiert, findet sich etwa im Werk *a la Sanguine Lavé de Bist-re* [sic!] (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1895-1214-76). Es ist jedoch nicht nachzuweisen, ob Hoffmann mit diesem Kunstwerk vertraut war. Darüber hinausgehend wurde bereits in Kapitel 12.3 das ›Cabinett‹ angesprochen, mithin eine zwischen Möbel und Architektur changierende Konfiguration, die ebenfalls ›schwellenüberschreitende‹ Funktionen besitzt, die Hoffmann – etwa im Märchen *Nußknacker und Mausekönig* – durch »ein sanftes anmutiges Licht« (DKV, NUM: 252), mithin also durch das Schatten-spiel des Chiaroscuro, potenziert.

423 Nachdem der Artushof als Realie gelesen wird, bezieht sich Hoffmann mit dieser Beschreibung auf das Gemälde *Das jüngste Gericht* von Anton Möller aus dem Jahr 1601. Die Komposition dieses Werks ordnet – wie etwa Segebrecht (2008: 1321) ausführt – die dargestellten ›Tugenden‹ weit oben, also himmelsnah, an, während die ›Laster‹ weit unten, nahe der Hölle, im Bild erschienen.

Darstellung der Leerstellen eines Raums auf dezidiert bildliche/malerische Praktiken rekurriert, die jedoch wiederum in der (suggestiven) Verräumlichung dieses Bildes zur Anwendung kommen. Dieser Befund deutet daher auf eine tiefe Verwandtschaft respektive auf ein Ineinanderspielen von Räumlichkeit und Bildlichkeit in Hoffmanns Poetik hin – die jedoch beide im »virtuellen Objekt« (Lévy 1998: 47) der Schrift codiert (vgl. Eco 2002: 146–147) sind. Nicht nur diese transformative Charakteristik, sondern auch das symbiotische Verhältnis von Unbestimmtheitsstelle und räumlicher Vergegenwärtigung – mithin zwei fundamentale Charakteristika der Aktualisierung des Virtuellen (vgl. Ryan 2015: 33) – verdeutlicht einmal mehr die zutiefst virtuelle Konstitution von Hoffmanns Poetik. So beschreibt Hoffmann in seinen Erzählungen nicht nur imaginäre Räume, die dann von den Rezipient:innen konkretisiert werden, sondern legt auch, wie bereits weiter oben mit Verweis auf das »magische Präparat« ausgeführt, das Fundament für die räumliche Aktualisierung der virtuellen Objekte. Diese »mobile and irregular semantic landscape« (Lévy 1998: 47), welche die Leser:innen bei der Lektüre errichten, ist dabei nicht deckungsgleich mit dem beschriebenen literarischen Ort, sondern stellt einen autonomen Raum dar, der aus den »Anleitungen zum Geschichtenbauen«, mithin aus den innerdiegetisch ausgeführten topologischen Beschreibungen aktualisiert wird.

Mithin stellt sich der Titel dieses Kapitels (»Virtuelle Räume«) als Widerspruch in sich selbst heraus – der Text als »virtuelles Objekt« *ist* und *beschreibt* einen Ort, der jedoch stets in seiner »toten Buchstäblichkeit« verharret, bis aus diesem »magischen Präparat[]« (AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 144) im individuellen Rezeptionsakt ein *Raum* aufgespannt wird (vgl. Certeau 2015: 345). So lassen sich diese im Text angelegten »virtuellen Räume« als »Spielpläne[]« (Kremer 2003: 104) lesen, mithin als hypermediale (vgl. Bolter/Grusin 2002: 54) und hyperreale (vgl. Eco 1986: 43) »Spiele der Phantasie mit sich selbst« (Kremer 2003: 104). Diese Selbstreferenz konstituiert nicht nur die von Lévy (1998: 47) für das Virtuelle aufgerufene – und in diesem Kapitel verhandelte – Autonomie von einem bestimmten »Substrat«, sondern ist, wie das nachfolgende Kapitel zeigen wird, in einer Fluchtlinie mit Hoffmanns »bildlicher Poetik« zu lesen.

Zum *sfumato* als medienästhetisches Phänomen

Hoffmann rekurriert in seinem Prosawerk mehrmals auf Leonardo da Vinci (vgl. etwa DKV, ELIXIERE: 277), dessen Inspirationsmethode der Pareido-

lie bereits im Kontext des *Serapiontischen Prinzips* untersucht wurde.⁴²⁴ Mit dem *sfumato*, dessen atmosphärischen Phänomene Hoffmann in *Der Artushof* aufruft, findet sich eine Maltechnik Leonardos, die geradezu stellvertretend für das Changieren von ›transparent immediacy‹ und ›hypermediacy‹ in Hoffmanns bildlicher respektive räumlicher Poetik zu deuten ist. Bildästhetisch zeichnet sich das *sfumato*⁴²⁵ als eine Technik der Ölmalerei aus, die es erlaubt, sehr fein aufgelöste Farbverläufe und weiche Kanten zu erzeugen, die den bearbeiteten Bereich⁴²⁶ darstellen, als läge er unter einem Schleier.⁴²⁷ Das *sfumato* ist daher als Dimension der Atmosphäre zu verstehen – deutlich wird dies etwa, wenn Leonardos berühmte *Mona Lisa* untersucht wird: Dass das Gemälde die Qualitäten des *sfumato* aufweist, steht in der wissenschaftlichen Diskussion weitgehend außer Frage (vgl. etwa: Viguerie et al. 2010: 6125). Darüber hinausgehend schreibt Wallace (1977: 140), kein Werk Leonardos gebe »die Tiefe und den Dunst der Atmosphäre vollkommener wieder als der Hintergrund der *Mona Lisa* [...], der die Luftperspektive in höchster Vollendung darstellt.« In dieser Fluchtlinie ist daher das *sfumato* als übergreifende Atmosphäre zu sehen, die Interferenzen mit der von Wallace (ebd.) angesprochenen ›Luftperspektive‹ aufweist. Diese ›Luftperspektive‹ erinnert deutlich an Jean Pauls Metapher des ›Aetherblaus‹, das er verwendet, um die Rolle der Fantasie in der Poetik zu konzeptualisieren – so führe die Fantasie »gleichsam [...] das Unendliche [...] näher und anschaulicher vor den sterblichen Menschen« (Jean Paul 1804: 33), denn »nicht aus einem Zimmer voll Luft, sondern erst aus der ganzen Höhe der Luftsäule kann das Aetherblau eines Himmels ge-

424 Siehe dazu den ›Exkurs: Pareidolie‹ auf Seite 159.

425 Zur Terminologie ist kurz anzumerken, dass die zeitgenössischen Meister der Renaissance den Begriff nicht in seiner substantivierten Form (›sfumato‹), sondern typischerweise als Verb (›sfumare‹) gebrauchten (vgl. Nagel 1993: 7). Der Begriff des ›sfumato‹ findet sich daher erst, wenn aus kunsthistorischer Perspektive Werke einer Analyse unterzogen werden – paradoxerweise ist jedoch in dieser Verwendung auch die Ursache zu suchen, weshalb ›sfumato‹ einerseits als Bezeichnung für eine spezifische Maltechnik jedoch auch für die daraus entstehende Wirkästhetik verwendet wird (vgl. ebd.).

426 In spezifischer Auslegung wird das *sfumato* als besondere Darstellung der Hauttöne eines Gesichts interpretiert (vgl. Elias/Cotte 2008: 2146; Viguerie et al. 2010: 6125), während die generische Lesart das *sfumato* als Maltechnik begreift, die sich auch über ein gesamtes Werk erstrecken kann (vgl. Gregory 2017: 194).

427 Vgl. dazu auch das Motiv des Nebels als Wetterphänomen in *Der Artushof*, das in einer Fluchtlinie mit dem *sfumato* zu lesen ist (vgl. etwa DKV, AH: 177, 187, 197).

schaffen werden.« (Ebd.)⁴²⁸ Nachdem die »Wahrnehmung [...] den Begriff des Unendlichen nicht« kennt, wie Cassirer (2010: 98) feststellt, ist sie daher »von vornherein an bestimmte Grenzen der Wahrnehmungsfähigkeit und somit an ein bestimmt abgegrenztes Gebiet des Räumlichen gebunden.« Zur Darstellung des zutiefst romantischen Anspruchs an die Unendlichkeit eines Kunstwerks (vgl. Novalis 1901a: 304–305) sind die Künstler:innen daher aufgrund der Inkommensurabilität auf ein *Medium* angewiesen. In Anbetracht von Hoffmanns bildlicher/räumlicher Poetik ist dazu jene Ästhetik des *sfumato* hervorzuheben, die ebenso Bild und Raum miteinander verschränkt und in ihrer Verweiskfunktion auf die Fantasie eine Unendlichkeit referenziert, die sich rezeptionsästhetisch wiederum durch die »Pluralität möglicher Bedeutungen« (Antor 2016: 621) konstituiert.

Die Verweiskfunktion markiert diese Phänomene als dediziert virtuelle Objekte (vgl. dazu Ryan 2015: 31), denn gerade das unendliche Streben kennzeichnet deren Potentialität – selbst »virtuelle« Objekte, die der »Natur« entstammen, zeichnen sich durch ihre Unerreichbarkeit aus: »The most striking virtual objects in the natural world are optical—perfectly definite visible ›things‹ that prove to be intangible, such as rainbows and mirages.« (Langer 1953: 48)⁴²⁹ Besonders prominent verhandelt Hoffmann diesen Befund in der *Beethoven-Rezension*, in der er das »wehmüthige[] Verlangen« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 632) mit dem »Glanz des Abendrothes« (ebd.) konzeptualisiert. Hoffmann ruft also ein atmosphärisches Phänomen auf, das sich maltechnisch mit der »Luftperspektive« des *sfumato* realisieren lässt. Dabei präsentiert sich das *sfumato* zuweilen als Paradoxon: Als Teilmenge der »Luftperspektive« kann das *sfumato* als Technik naturalistischer Abbildung verstanden werden – so macht sich bereits Leonardo Gedanken zur perspektivischen Farbverschiebung und »organische[n] Auffassung der Natur« (Pochat 1973: 317). Es ist also anzunehmen, dass Leonardo mit dem *sfumato* durchaus die Wirkästhetik einer naturalistischen Darstellung erzeugen wollte – beispielsweise gibt er in seinem *Trattato della Pittura*, deren deutsche Übersetzung von 1747 hier herangezo-

428 Vgl. dazu auch §780 in Goethes *Farbenlehre*: »Wie wir den hohen Himmel, die fern-ten Berge blau sehen, so scheint eine blaue Fläche auch vor uns zurückzuweichen.« (Goethe 1810a: 295) Sowie §783: »Zimmer, die rein blau austapeziert sind, erscheinen gewissermaßen weit, aber eigentlich leer und kalt.« (Ebd.)

429 Mit »mirage« ist hier der Effekt der Luftspiegelung (»Fata Morgana«) gemeint. Vgl. dazu auch die Beschreibung der »Fata Morgana [sic!]« (Goethe 1796a: 173) als »wunderliches Luftgemälde« (ebd.) im zweiten Band von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*.

gen wird, Ratschläge, wie diese Luftperspektive unter anderem durch Weichzeichnung der Linien herzustellen ist (vgl. Da Vinci 1747: 85, 91–92). Erklärtes Ziel ist dabei stets, die ›Erhabenheit‹ der Natur in ihrer Vollkommenheit abzubilden (vgl. ebd.: 91), oder, wie Nagel (1993: 7) ausführt, den Eindruck eines dreidimensionalen Reliefs in einem (zweidimensionalen) Gemälde einzufangen. Andererseits ist ebenfalls herauszuarbeiten, dass Leonardo feststellt, dass Gemälde selbst bei mimetisch ›perfekter‹ Reproduktion »niemal[s] so erhaben scheinen als sie in der Natur« (Da Vinci 1747: 91) aufzufinden seien.⁴³⁰

Tatsächlich strebt die Maltechnik daher zwar die Konstitution einer ›transparent immediacy‹ (vgl. Bolter/Grusin 2002: 25) des Mediums an, verschleiert also »den Werkprozess im perfekten Bild« (Fehrenbach 2002: 524), gleichwohl stärkt die »Auflösung der Bildfläche in der ›perfekten‹ Durchsicht [...] paradoxerweise mit dem *sfumato* die Opazität des Gemäldes; die Suche nach den wahren Konturen der Figur führt zu ihrer undefinierbarkeit, das Dargestellte verweist damit auf das Undarstellbare usw.« (Ebd.). Es ist daher anzunehmen, dass diese Selbstreflexivität in einer Fluchtlinie mit der »Poesie der Poesie« in der Tradition der Frühromantik« (Begemann 2015: 93) steht – sie ist also, um den bereits festgestellten Befund der Hyperrealität aufzugreifen, als »Spiel[] der Phantasie mit sich selbst« (Kremer 2003: 104) zu lesen. Mithin ist im *sfumato* daher, bildästhetisch gesprochen, »so etwas wie ein[] Exzess des Medialen« (Gregory 2017: 194) auszumachen. Dieses Paradoxon zwischen medialer Opazität und Transparenz, das sich im *sfumato* festmachen lässt, ist bereits in seiner Produktionsästhetik angelegt – so verweisen auch Bolter/Grusin (2002: 25) darauf, dass sich in der individuellen Art der naturalistischen Maltechnik wiederum die Präsenz der Künstler:in manifestiere und so die ›Gemachtheit‹, mithin die Künstlichkeit respektive die Medialität des Kunstwerks exponiere. Die ›Authentizität‹ der kontemplativen Erfahrung speist sich also nicht durch die Referenzierung einer externen Realität, son-

430 Laut Leonardo sei dafür ursächlich, dass ein Gemälde keine stereoskopische Projektion darstellen könne – die abgebildete Natur scheine immer so, als habe der Beobachter nur ein Auge (vgl. Da Vinci 1747: 92). Vergleicht man diese Überlegungen mit neueren physiologischen Forschungen, so ist gleichwohl festzustellen, dass der Einfluss der *binokularen Disparität* auf die Tiefenwahrnehmung nur bei Distanzen bis etwa 900 Metern auf der Tiefenachse als Wahrnehmungskomponente wirken kann, jedoch bereits wesentlich früher von anderen Faktoren – unter anderem auch der mittels *sfumato* erzeugbaren Luftperspektive (!) – überlagert wird: Werden alle Phänomene der Kognition berücksichtigt, dann ist die *binokulare Disparität* ausschließlich bei Tiefendistanzen bis etwa einem Meter dominierender Faktor der Wahrnehmung (vgl. Cutting 1997: 29).

dern vielmehr durch den Verweis auf sich selbst (vgl. ebd.: 53). Der hypermediale Exzess ist dabei nicht als ›Störung‹ oder Artefakt, sondern vielmehr als ästhetische Kraft (vgl. ebd.; Gregory 2017: 194) zu deuten:

So zielt der Ehrgeiz des Malers nicht darauf, die Wirkungen des Mediums zu neutralisieren, um die Dinge in ihrer geometrischen Reinheit zu erfassen; für ihn handelt es sich vielmehr darum, die Kräfte der medialen Übertragung einzufangen und in der Darstellung selbst wirksam werden zu lassen (Gregory 2017: 194)⁴³¹

Mit dem *sfumato* – und analog mit den atmosphärischen Phänomenen des »grauen Nebel[s]« (DKV, AH: 177) respektive dem »Helldunkel durch die trüben Fenster« (ebd.: 177), die Hoffmann im *Artushof* beschreibt, lässt sich der atmosphärische Streuung des Lichts Rechnung tragen (vgl. Gregory 2017: 194), die auch im Kontext von Leonardo da Vinci zu deuten ist. So bringt dieser um 1490 in einem Manuskript die These zu Papier, dass sich die »farbigen Lichtstrahlen zwischen Objekt und Auge zu einem Verbund ›verweben‹, [und] als Textur den mehr oder weniger transparenten Raum durchstrahlen« (Fehrenbach 2005: 129). Mit diesem Befund lässt sich einmal mehr der Konnex zwischen den »semantic landscapes« (Lévy 1998: 47) – mithin der ›Verräumlichung‹ eines Texts bei der Rezeption zu einem semantischen Gewebe (vgl. Ryan 2015: 33) – und der Atmosphäre belegen. Die »Atmosphäre des Dichters« (Novalis 1901a: 33), die Novalis in der Sublimation des ›Crystals‹ – dessen optische Charakteristika bereits in Kapitel 8.4 verhandelt wurden – festmacht, ist daher auch als bild- und raumästhetisches Phänomen zu lesen.⁴³²

431 Dieser Befund erinnert deutlich an das Funktionsprinzip der *Serapiontik*, die ebenfalls keine isomorphe ›Kopie‹ der ›tatsächlichen Wirklichkeit‹ bezweckt, sondern vielmehr die adäquate Vermittlung der Wirkästhetik zum Ideal erhebt.

432 Vgl. dazu die in Kapitel 8.6 ausgeführte Phantasmagorie der *Laterna magica*, die Hoffmann in seiner Poetik verarbeitet. Darüber hinausgehend findet sich das Motiv des sichtbar gemachten Lichts auch prominent im *Nachtstück Das öde Haus* wieder, wie sich etwa in folgender Passage zeigt: »Meine Fantasie war im Arbeiten und noch in selbiger Nacht nicht sowohl im Traum, als im Delirieren des Einschlafens, sah ich deutlich die Hand mit dem funkelnden Diamant am Finger, den Arm mit der glänzenden Spange. Wie aus dünnen grauen Nebeln trat nach und nach ein holdes Antlitz mit wehmütig flehenden blauen Himmelsaugen, dann die ganze wunderherrliche Gestalt eines Mädchens in voller anmutiger Jugendblüte hervor. Bald bemerkte ich, daß das, was ich für Nebel hielt, der feine Dampf war, der aus der Krystallflasche, die die Gestalt in den Händen hielt, in sich kreiselndem Gewirbel emporstieg. ›O du holdes Zauberbild, rief ich voll Entzücken,

Zu Projektion und (Zentral-)Perspektive

Unser Geist soll sinnlich wahrnehmbare Maschine werden, nicht in uns, aber außer uns.

Novalis: MATERIALIEN ZUR ENCYCLOPÄDIE (1901b [1798–1799])

In Hoffmanns Poetik werden also, wie das vorhergehende Kapitel gezeigt hat, nicht nur die metaphorischen Fäden eines Textes miteinander verwebt (vgl. DKV, PB: 773; DKV, ELIXIERE: 12; Kremer 1993: 305–306; Schmidt 1999: 53–54), sondern auch die mittels der Atmosphäre sichtbar gemachte Lichtstrahlen – deren Metaphorik bereits vor der Folie der optischen Phänomene der Maschine gelesen wurde (vgl. die Ausführungen ab Seite 296) – zu einer *räumlichen Textur* verknüpft. Nachdem in romantischer Denkart »sämtliches Wahrnehmungsvermögen [...] dem Auge« (Novalis 1901a: 2) gleicht, sind Leonardos Überlegungen zum Sehen respektive zum Auge auch in medientheoretischer Perspektive fruchtbar:

Im Spätmittelalter und auch bei Leonardo erzeugt die Metaphorik der wissenschaftlichen Optik daraus selbst ein dichtes Gewebe, bei dem schleierartige Häutchen als Abbilder der Dinge auf die feuchten *tunicae* des Auges treffen, um zuletzt über das netzartige Gespinnst der *retina* an die kognitiven Instanzen im Schädelinnern weiterzueilen. Die sich von den Gegenständen ablösenden *spetie* oder *simulacra* sind ausdehnungslos, lassen sich analytisch auf eindimensionale Strahlen zurückführen und durchfliegen den transparenten Raum annähernd zeitlos, sind aber dennoch feinstofflich – hauchdünne Gebilde, Imponderabilien, die sich Leonardo dem *spiritus* analog dachte. (Fehrenbach 2005: 130)

Einmal mehr lässt sich dieser Befund in einer Fluchtlinie mit Jean Pauls Modell der Phantasie lesen: So funktioniert die ›Einbildungskraft‹ – mithin die erste Stufe in seiner Typologie – mittels Bildern, die »nur zugeflogne Abblätterungen von der wirklichen Welt« (Jean Paul 1804: 31) darstellen. In romantischer Denkart ist Sehen jedoch nicht nur als Rezeption jener ›wirklichen Welt‹, sondern insbesondere auch als Introspektive zu deuten, die in der scholastischen Tradition des ›Sehen[s] mit den Augen der Seele‹ (Perpeet 1988: 21)

»o du holdes Zauberbild, tu es mir kund, wo du weilst, was dich gefangenhält?« (DKV, DÖH: 174).

als »metonymische Engführung von Seher und Dichter in der Antike« (Kleinschmidt 2012: 538) zu fassen ist. Besonders prononciert zeigt sich dieser Befund etwa in Hoffmanns *Serapiontik*, in der die Vergegenwärtigung gleichsam als Rezeption der hieroglyphischen, in den ›Wunderblock‹ des Gedächtnisses eingeschriebenen Schattenbilder zu deuten ist (vgl. etwa DKV, SB2: 13). Analog dazu schreibt etwa Jean Paul, dass die Einbildungskraft »nichts als eine potenzierte hellfarbigere Erinnerung« (Jean Paul 1804: 31) darstelle und auch Novalis merkt an, dass die Einbildungskraft als Fantasie einzuordnen ist, sobald »sie auf das Gedächtniß wirkt, und Denkkraft, indem sie auf den Verstand wirkt.« (Novalis 1901b: 627–628) Es verwundert daher nicht, dass das Auge eine Vermittlungsposition respektive ›Scharnierfunktion‹ (vgl. Kapitel 12.3) erhält, die zwischen Wahrnehmungsorgan und freudianischen ›Ich‹ changiert, denn der »Sitz der Seele ist da, wo sich Innenwelt und Außenwelt berühren.« (Novalis 1901a: 5)⁴³³ Das »romantische Interesse an Psychologie« (Kremer 2003: 86) liegt daher auch in diesem Befund begründet, da sich die im Wahnsinn nachzuweisende »perspektivisch verschobene Wahrnehmung« (ebd.) nicht nur poetologisch nutzen lässt, sondern sich, wie in Kapitel 6.5 ausgeführt wurde, auch als Vehikel zum Exponieren der – andernfalls im ›obskuren‹ Inneren verbleibenden – ›Seeleninhalte‹ anbietet. Diesen Vorgang beschreibt bereits Kant (1766: 60) in *Träume eines Geistersehers*, wenn er davon spricht, dass die »Hirngespenster« als »wahre Gegenstände die Sinne betrügen«:

Ohne über jenen Begriff der ›Projektion‹ zu verfügen, der im Deutschen erst gegen Mitte des 19. Jahrhunderts bei der Beschreibung von optischen und psychischen Prozessen üblich wird, beschreibt Kant, wie pathologische Geisterseher ihre Hirngespinnste ›außer sich versetzen‹ (Andriopoulos 2006: 182)

Zur Sichtbarmachung dieses »Bild[es], das ihm im Innern aufgegangen« (DKV, SB2: 69) verwendet Hoffmann das ›optisch Virtuelle‹, indem Apparate, wie Kapitel 8 gezeigt hat, diese imaginären Konfigurationen nach außen projizieren (vgl. dazu Heydenreich 2015b: 300), gleichzeitig lässt sich das *Serapiontische Prinzip* selbst als Medientheorie, mithin als *Formatierung dieser Projektion*,

433 Vgl. dazu einmal mehr LaMettries *L'homme machine*, in dem »die im Auge gemalten Gegenstände wie von einer magischen Laterne zurückgeworfen werden.« (La Mettrie 1875: 39)

die »die Darstellung ins äußere Leben« (DKV, SB2: 69) trägt, deuten. Einmal mehr ist daher zu betonen, dass der besondere Wahrnehmungsmodus, der die Welt »mit einem dichten, changierendem Gewebe der Phantasie« (Matt 1971: 34) überzieht, nicht nur bei der Rezeption der »wirklichen Welt« (Jean Paul 1804: 31) von Relevanz ist, sondern ebenso als Formatierung der Introspektive gelten kann, die ebenfalls als *serapiontisches* ›Schauen‹ zu deuten ist. Hoffmann setzt also eine »romantische Doppelreflexion« (Kremer 2003: 91) um, die, wie Kapitel 8 gezeigt hat, auch an den *Eigensinn* der optischen Instrumente gebunden ist.⁴³⁴ Während sich das Sehen respektive das Schauen, wie bereits Leonardo da Vinci festgestellt hat, mit der Camera obscura konzeptualisieren lässt, ist die maschinelle Umkehrung, mithin die Projektion, welche die ›Bilder nach außen trägt‹, mit der Laterna magica zu verhandeln:

Dieses instrumentenhistorische Changieren zwischen Camera obscura und Laterna magica markiert den medienhistorischen und wissenschaftlichen Umbruch zwischen der Etablierung der Zentralperspektive, für die die Camera obscura symbolisch steht, und deren Ablösung durch das, was die Laterna magica poetologisch symbolisiert: Literatur als ein perspektivisches Inszenierungsspiel, in der die Grenze von Urbild und Abbild, von Fakt und Fiktion, von Projektion und Imagination selbstreferentiell in Frage gestellt wird. (Heydenreich 2015b: 300)

Perspektive bedeutet, wie bereits Albrecht Dürer (1893: 319) festgestellt hat, »Durchsehung« (vgl. dazu auch Panofsky 1980: 99), was auf eine ›transparent immediacy‹ hindeutet: Indem die Zentralperspektive vermeintlich das menschliche Sehen abbildet (vgl. dazu etwa Bolter/Grusin 2002: 21), trans-

434 An dieser Stelle wird nochmals die Semantik des *Eigensinns* deutlich, der einerseits als ästhetischer ›Drive‹ eines Materials respektive Mediums gelesen werden kann, jedoch gleichzeitig die *Eigensinnigkeit* des (Künstler:innen-)Subjekts umfasst (vgl. Schiesser 2005: 257–259). In der *Serapiontik* wird diese Konfiguration besonders exponiert, da in der Introspektive nicht nur Medium und Künstler:in zusammenfallen, sondern durch Hoffmanns metafiktionale Poetik *Eigensinn* und *Eigensinnigkeit* »ins äußere Leben« (DKV, SB2: 69) getragen wird. Vor der Folie der Künstler:in deren Affinität zum Wahnsinn/Somnambulismus Hoffmann mehrmals verhandelt, erklärt sich daher auch das Motiv des *homme machine* in Hoffmanns *Cŕuvre*, indem die *Eigensinnigkeit* des Somnambulen/Wahnsinnigen mit dem *Eigensinn* einer Maschine artikuliert wird. Nachdem, wie bereits in Kapitel 7 verhandelt, jede maschinengestützte Beobachtung auch auf die Theorie des Instruments rückgeführt werden kann (vgl. dazu Galilei 1989: 38–39; Vogl 2001: 115) konturiert Hoffmann mit der ›Mechanisierung‹ des Menschen gleichzeitig eine rudimentäre Theorie der devianten, weil wahnsinnigen Psyche.

formiert sie die subjektive Wahrnehmung in einen objektiven – und vom *Eigensinn* und *Eigensinnigkeit* losgelösten – ›Calculus‹.⁴³⁵ In dieser Idee liegt eine epistemische Wende angelegt, welche die Optik zur fundamentalen Grundlage der Wissenschaft erhebt (vgl. Putscher 1991: 150), in der mit der Camera obscura für eine »mimetische[n] Wiedergabe, für die wissenschaftliche Objektivierung des zentralperspektivischen Blicks« (Heydenreich 2015a: 168) das passende Instrument zur Verfügung steht. Das ›optisch Virtuelle‹ würde in dieser Fluchtrichtung zu einer reinen (aufklärerischen) Abbildungsfunktion reduziert, das danach strebt ›die Wirklichkeit‹ so genau und objektiv wie möglich ›abzukopieren‹ (vgl. Zedler 1733: Spalte 383). Daher schafft die Zentralperspektive, so weist etwa Panofsky (1980: 99) hin, ein ›Fenster‹, »durch das wir in den Raum hindurchzublicken glauben sollen«. Der fiktionale Raum, der durch die Interaktion des rezipierenden Subjekts mit dem inszenierten Ort entsteht (vgl. Foucault 2008: 121–122) wäre demnach nicht nur an das ›semiotische Paradigma‹ (vgl. Esposito 1998: 270) der »wirklichen Welt« (Jean Paul 1804: 31) gebunden, sondern erschöpft sich an der profanen, isomorphen und geradezu kartesischen Reproduktion des Alltäglichen – was den fiktionalen Raum mit einer *Simulation* gleichsetzen würde. Bereits Leonardo verwendet in seinem Modell des Sehens den Begriff der »*simulacra*« (Fehrenbach 2005: 130) – was deutlich auf eine Stoßrichtung des Virtuellen hindeutet, in der die projizierten Bilder als *Simulacra* im Sinne Baudrillards zu lesen sind (vgl. Baudrillard 1978: 9–10), mithin als Trugbilder, die, wie es (Kant 1766: 60) formuliert, als »wahre Gegenstände die Sinne betrügen«.

Daher zweifelt bereits Leonardo da Vinci, der die Camera obscura – und mit ihr die Zentralperspektive – als Konzeptualisierung des menschlichen Auges verwendet, an der Tauglichkeit des Modells. Lässt sich das Auge – und mit ihr die ›Seele‹ als »innres Auge« (Schubert 1840: 125) – tatsächlich in einen ›Calculus‹ überführen? Ontologische Realität wird durch die Zentralperspektive auf eine kalkulierte Medialität gebracht – und dennoch ist sowohl das ›Gemälde der Natur‹, das sich auf der Netzhaut des Auges abzeichnet (vgl. Fehrenbach 2002: 533) als auch das »Miniaturgemälde einer Vorstellung« (Reil 1803: 55) durch Qualitäten gekennzeichnet, die sich nicht zentralpers-

435 Vgl. dazu einmal mehr Schleiermachers Hermeneutik, die sich einerseits in einen »Calculus« (Schleiermacher 1838: 14), mithin in eine »grammatische Messkunst« (vgl. AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634) und andererseits in eine »psychologische« (vgl. Schleiermacher 1838: 15–16) Stoßrichtung aufspaltet, die die *Eigensinnigkeit* der Künstler:in untersucht (vgl. ebd.: 168, 192).

pektivisch fassen lassen. Bereits in Kapitel 5 wurde ausgeführt, dass sich das romantische Modell der Fantasie dadurch auszeichnet, dass das Imaginäre nicht nur aus »Abblätterungen von der wirklichen Welt« (Jean Paul 1804: 31) besteht, sondern vielmehr deutlich transformativere Praktiken als die reine Abbildung bzw. »Abkopierung« (Zedler 1733: Spalte 383) umfasst. Vor dem Hintergrund der »Vorgängigkeit des Visuellen«, den Kremer (2003: 177) als grundlegenden Topos der Romantik identifiziert, konturiert die romantische Poetik daher Wahrnehmungsmodelle, die sich von der Vorstellung eines rein deterministischen Sehens emanzipieren und der kartesischen Projektion ein holistisches Kognitionsmodell entgegen stellen, das Wahrnehmung und Subjekt als systemischen Zusammenhang begreifen, der sich nicht auf eine geometrische Funktion reduzieren lässt (vgl. Schubert 1840: 124–125),⁴³⁶ sondern vielmehr ›atmosphärisch‹ zu verhandeln ist. Diese Entwicklung ist insbesondere vor dem bereits ausgeführten Hintergrund relevant, dass die subjektive Imagination als vergegenwärtigende Introspektive – also als *Sehvorgang* – gedeutet werden kann.

Exemplarisch lässt sich hier einmal mehr das ›Chiaroscuro‹ heranzuführen, mit dem Hoffmann, nicht nur als bekennender Kunstenthusiast, sondern insbesondere durch seine Erfahrung als ›Bühnenbildmaler‹⁴³⁷ durch die Inszenierung von räumlicher Tiefe mittels Hell-Dunkel-Kontrasten bestens vertraut war (vgl. dazu Gamper 2009: 180). Ferner ist, unter anderem durch die Betitelung der *Nachtstücke*, das ›Chiaroscuro‹ als ›Spiel‹ mit den Ästhetiken der Hell-Dunkel-Malerei zu deuten, das als übergreifende Konzeptualisierung von Hoffmanns Poetik gelesen werden kann (vgl. dazu etwa Heimes 2012a: 190; Kaiser 2010: 408–409; Steinecke 2009: 953–955). Die Technik des Chiaroscuro, die der Domäne der *perspectiva naturalis* eines ›natürlichen‹ re-

436 Ein Langzitat der betreffenden Passage aus Schuberts *Symbolik des Traumes* findet sich auf Seite 195.

437 Dieser Begriff ist nur bedingt deckungsgleich mit dem heutigen Sprachgebrauch – Hoffmanns Tätigkeiten würden sich heute präziser als Szenograf fassen lassen. Der Begriff des ›Szenografen‹ zitiert dabei auch Vitruvs *Zehn Bücher über die Architektur*, in der die ›scenographia‹ nicht nur auf die Zentralperspektive Bezug nimmt, sondern insbesondere als Komponente der ›dispositio‹ – der phantasievollen (!) Zusammenstellung der Gestaltungselemente zu einem ästhetischen Ganzen – gelesen wird (vgl. Jesberg 1987: 29). Anzumerken ist, dass die vitruvische ›Zentralperspektive‹ jedoch nur bedingt mit der modernen perspektivischen Konstruktion gleichzusetzen ist – Panofsky (1980: 106) weist etwa darauf hin, dass sich die perspektivischen Strahlen in antiken Darstellungen nicht in einem Punkt treffen, sondern eher auf einer gemeinsamen Achse liegen.

spektive wahrnehmungsästhetisch geschaffenen Raums zuzuschreiben ist, funktioniert nicht durch geometrische Konstruktion (vgl. Günzel 2010: 86), sondern orientiert sich vielmehr an der ›hyperbolischen Perspektive‹ als natürliche Form der Raumwahrnehmung, die nur teilweise in einer zentralperspektivischen Projektion abgebildet werden kann (vgl. Panofsky 1980: 101). Der Prozess der Inszenierung ist mithin als Dialektik zu denken, die ambivalente Situationen schafft, die zwischen berechnender Konstruktion einerseits und naturalistischer Suggestion andererseits oszillieren. Die Spezifik der romantischen Raummodells zeichnet sich also dadurch aus, dass dem konstruktiv-konstitutiven Determinismus des kalkulierten (Bild-)Raums mit einer ›spielerischen‹ und auf das individuelle Subjekt bezogenen Wirkästhetik begegnet wird.

Besonders deutlich wird diese Ambivalenz in Hoffmanns *Die Jesuiterkirche in G.*: Der Kirchenraum bildet in diesem *Nachtstück* eine *Realie*, die als *Schauplatz*⁴³⁸ der Rahmenhandlung, mithin als »Kulisse ästhetischer Inszenierungen« (Heimes 2012a: 192) dient. Diese Kulisse wird einerseits von der Künstlerfigur (!) Berthold mittels mathematischer Berechnung durch eine zentralperspektivische Projektion ausgestaltet (vgl. DKV, DJG: 114), gleichwohl findet sich jedoch auch durch die Kontraste der verschiedenen Beleuchtungsmodi der Kirche das oben angesprochene ›Spiel‹ mit Helligkeit und Dunkelheit (›Chiaroscuro‹), das als übergreifendes ästhetisches Motiv den gesamten Band der *Nachtstücke* rahmt. Die Lesart, die den Kirchenraum dezidiert als ›Kulisse‹ interpretiert, lässt sich im Text selbst etwa in der Passage festmachen, in der Professor Aloysius Walter dem reisenden Enthusiasten erklärt, dass die barocke Opulenz der Gebäude nur als Trugbild bestehe: »Was Sie von der Pracht unserer Gebäude hier am Orte sagen, möchte sich wohl nur auf die Annehmlichkeit der Form beziehen. Hier, wo der Marmor unerschwinglich ist [...], hat man sich, der neuen Tendenz gemäß, mit Surrogaten behelfen müssen.« (Ebd.: 112) Wie bereits ausgeführt, ist der Marmor des Kirchenraumes demnach nur ›polierter Gips‹ (vgl. ebd.), wie er auch in der Gestaltung von Bühnenbildern zum Einsatz kommt. Als Randnotiz lässt sich an dieser Stelle auch die Erwähnung eines ›Professors Eytelweins‹ im nächtlichen Dialog zwischen Berthold und dem Enthusiasten ansprechen; Berthold führt aus: »Wie kommt es, daß die Gegenstände in der Ferne sich verklei-

438 Vgl. dazu auch die Verwendung des Begriffs ›Schauplatz‹ im Kontext der *Serapions-Brüder* (vgl. DKV, SB2: 176; vgl. dazu auch Eberhard 1863: 549).

nern? Die einzige dumme Frage eines Chinesen könnte selbst den Professor Eytelwein in Verlegenheit setzen« (ebd.: 119).⁴³⁹ Wie etwa Kaiser (2010: 357) hinweist, handelt es sich dabei um den Direktor der Berliner Bauakademie Johann Albert Eytelwein, der ein zweibändiges Werk zur Perspektivenlehre veröffentlichte.⁴⁴⁰ Eytelwein nimmt in §1 seiner Ausführungen auch eine Begriffsbestimmung vor, in der er die ›Scenographie‹ als »perspektivische Zeichenkunst, bei welcher vorausgesetzt wird, daß alle Gesichtsstrahlen, welche von den Gegenständen nach dem Auge kommen, grade Linien sind« (Eytelwein 1810: 13) definiert. Eytelwein spricht hier also von einer ›klassischen‹ zentralperspektivischen Darstellung, die sich nicht den physiologischen Wahrnehmungsmodalitäten unterordnet. Gleichwohl ist durch die Referenzierung Eytelweins ein ambivalenter Aspekt festzuhalten, der die von Gaderer (2009: 180) postulierte Opposition zwischen konstruierten Raum der Zentralperspektive einerseits und der *perspectiva naturalis* des ›Chiaroscuro‹ andererseits in Frage stellt. So widmet sich Eytelwein im zweiten Abschnitt seines Werks ausführlich der korrekten *Berechnung* von Schattenverhältnissen, beschäftigt sich also mit einem zentralen Charakteristikum des ›Chiaroscuro‹ aus einer dezidiert mathematischen Perspektive (vgl. Eytelwein 1810: 90–93). Daher ist zu fragen, ob der imaginäre Raum, der laut Gaderer (2009: 180) »nicht mit Hilfe geometrischer Regeln inszeniert, sondern durch Kontrastierung bzw. farbliche Abstufung von Hell und Dunkel hervorgerufen« werde, dennoch Fragmente der mathematischen Konstruktion besitzt, wie sie etwa in Kapitel 6.7 ausgebreitet wurden. Diese Ambivalenz lässt sich auflösen, wenn an dieser Stelle kurz die (Mal-)Technik von Caravaggio als ›Erfinders‹ des ›Chiaroscuro‹ reflektiert wird, dessen Gemälde, nebenbei bemerkt, Hoffmann auch bekannt waren (vgl. Kleßmann 1995: 197–198). Wie neuere Forschungen zeigen, arbeitete Caravaggio möglicherweise als einer der ersten Künstler:innen mit einer Camera obscura⁴⁴¹ und mit photographischen Medien, die eine ab-

439 Die ›dumme Frage eines Chinesen‹ erklärt Kittler (1999: 111) mit der Problematik, dass jesuitische Missionare in Fernost feststellten, dass die Einheimischen perspektivische Zeichnungen nicht interpretieren konnten.

440 Kaiser (2010: 357) schreibt den Namen ›Eitelwein‹, obwohl er sich auf das 1810 in Berlin publizierte Exemplar des Buches bezieht, in dem die von Hoffmann verwendete Schreibweise zur Anwendung kommt (vgl. Eytelwein 1810: 3).

441 Tatsächlich verwendete er wohl ein sehr ausgeklügeltes System aus Lochkamera und Hohlspiegeln (›Della Porta System‹), um das projizierte Bild zumindest teilweise wieder seitenrichtig darzustellen (vgl. Lapucci 2008: 40). Die hier zitierte Roberta Lapucci deutet ferner an, das ›Chiaroscuro‹ selbst sei als Artefakt der schlechten Abbildungs-

zubildende Situation lange genug konservierten, um zentrale Aspekte als Linienzeichnung festzuhalten und den natürlichen Schattenwurf einzufangen (vgl. Andreani 2009: o.S.).⁴⁴² Wie bereits ausgeführt (vgl. Kapitel 8.5), bildet der *Eigensinn* der Camera obscura eine Konzeptualisierung für den ›maschinell-algorithmischen‹ Aspekt des *serapiontischen Sehens* ab, ist also selbst als Hybrid zwischen mathematischer Konstruktion und suggestiver Imagination einzuordnen.⁴⁴³ Obwohl Caravaggios Kunst also mitunter durch eine Projektion erstellt wurde, ist sie freilich nicht ausschließlich auf den dahinter stehenden maschinellen Prozess reduzierbar: »His [= Caravaggios] mastery of certain techniques before his time in no way diminishes his genius. To the contrary: clearly, you can't just project images on a canvas and copy them to become a Caravaggio!« (Ebd.) Es ist daher an dieser Stelle gleichwohl festzuhalten, dass Lapuccis These der maschinellen Unterstützung von Caravaggio nicht unbestritten ist (vgl. dazu etwa: Stork 2011: 11), jedoch deutet die Diskussion darauf hin, dass selbst bei angenommener ›traditioneller‹ Arbeitsweise ein hohes Maß an Vorbereitungs- und Planungsarbeit für Caravaggios Kunst notwendig war. Dementsprechend lässt sich schließen, dass die im ›Chiaroscuro‹ vermutete *perspectiva naturalis*, die einen nicht-berechneten Wahr-

qualität der optischen Instrumente entstanden (vgl. ebd.: 41), was zwar den Diskursraum über das Verhältnis von Technik und Kunst öffnen würde und auch in der Fluchtlinie der vorliegenden Arbeit sicherlich fruchtbare Aspekte beitragen könnte (z.B. *Eigensinn*, Täuschungsmotiv der Maschine, etc.). Allerdings sind Lapuccis Thesen – wie auch später nochmals ausgeführt – in der Kunsthistorik nicht unumstritten. Um daher den Fokus nicht zu sehr auf eine laufende Diskussion einer fremden Wissenschaftsdisziplin zu richten, wird an dieser Stelle nicht weiter auf diese Hypothese eingegangen.

⁴⁴² Wie der Eintrag zur Camera obscura im *Zedlerschen Lexikon* von 1733 zeigt, wurden derartige Diskurse auch im 18. Jahrhundert geführt, was es durchaus wahrscheinlich macht, dass Hoffmann zumindest implizit auf diese Debatte anspielt. So wird im Lexikon eine »*machine*« (Zedler 1733: Spalte 383) als Abwandlung der »*Cameræ obscuræ portatiles*« (ebd.) beschrieben, die transportabel im Feld bei der »Abcopierung« (ebd.) eingesetzt werden könne.

⁴⁴³ So stellt etwa Bongers (2003: 43) fest, dass die ›Fixierung des Blicks‹, wie es etwa das *serapiontische Sehen* einfordert, als Vorbote für die technische Umsetzung der Photographie zu deuten ist. Im Kontext von Hoffmanns Spätwerk *Des Vettters Eckfenster* geht er von einer geradezu »kinematografische[n] Atmosphäre« (ebd.) aus, die die räumlichen Konfigurationen zu Kulissen wandle. Die *Serapiontik* ist in dieser Lesart also stets mit dem Konnotat der Inszenierung versehen, die Interferenzen mit der Maschine besitzt.

nehmungsmodus umfasst, wiederum nur einen Teilaspekt der Ästhetik der Hell-Dunkel-Kontraste vereinnahmt.

In dieser Ambivalenz zwischen berechneter Zentralperspektive und wahrnehmungsästhetischer *perceptiva naturalis* ist demnach die »kulissenhafte Kunstwelt« (Kremer 2003: 104) Hoffmanns zu lesen. Als Konsequenz dieses Befundes rekurren die romantischen Kunstwerke zwar auf tatsächliche Wirklichkeiten und Topografien (›Realien‹), die jedoch als ›Requisite‹, oder, wie es Jean Paul (1804: 53) formuliert, als »Werkzeuge der Darstellung« zu verstehen sind, die als mimetisch-manieristisches Zeichensysteme nur lose an naturalistische Kategorien wie Determinismus oder Persistenz gebunden sind. Es verwundert daher nicht, dass die zeitgenössischen Naturdarstellungen zu einer stereotypischen Ästhetik tendieren, da sie nicht ontologisch, sondern vielmehr durch ihren Zeichencharakter als formalisierte ›romantische Urschrift‹ wirken, deren hieroglyphisches Format jedoch nicht auf eine kausale Entschlüsselung angelegt ist, sondern sich, wie in der im Kapitel 6.7 zur Domäne der *Berechenbarkeit* aufgezeigt, in der perpetuierenden »Entfaltung der Landschaft und Natur als Kunstraum« (Kremer 2003: 193) offenbart.

Wie bereits mehrfach ausgeführt, spricht Hoffmann von einem »Spielraum« (BRIEFE I: 176), den er sich mit der ›Manier Callot's‹ erschließen wolle. Insbesondere das ›Spiel‹ ist an dieser Stelle nochmals herauszugreifen. So bestimmt Schiller in seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* mit dem Stoff- und Formtrieb zwei zentrale Triebe, deren antagonistisches und synergetisches Wirken die menschliche Existenz bestimmen (vgl. Neuhaus 2009: 372; Schiller 1875d: 234–235):

Damit formuliert Schiller Vorstellungen der heuristischen Aufteilung von Körper und Geist, Gefühl und Verstand neu, die Sigmund Freud 100 Jahre später zu den Kategorien Es und Über-Ich weiterentwickeln wird. Wenn bei Freud das Ich als Sitz der Persönlichkeit des Menschen einen Vermittlungsauftrag erhält, so ist es bei Schiller der Spieltrieb, der den Antagonismus von Stofftrieb und Formtrieb aufheben kann (Neuhaus 2009: 372)

Vor diesem Hintergrund wird offenbar, weshalb Hoffmanns mit Künstler:innenfiguren – wie etwa Berklinger (*Der Artushof*) oder Berthold (*Die Jesuitenkirche in G.*) – den Wahnsinn als maßgebliche Gefahr einer ungezügelter Imaginationskraft in Stellung bringt: Im Unterschied zu den gescheiterten Künstler:innen verlangt Hoffmanns Poetik nach einer ›kompetenten Leser:in‹, die die Rolle des ›creators‹ nicht nur durch ihre Imaginationskraft ausüben kann, sondern die ihre ›phantastische Bildungskraft‹ (Jean Paul 1804: 37) auch

durch den Spieltrieb selbstbestimmt und ›besonnen‹ sowohl reflektieren als auch projizieren kann. Hoffmanns Inszenierungen sind daher *atmosphärische* ›Spielräume‹, deren »poetologisches Potential« (Arburg 2015: 347) sich durch einen interaktiven Prozess zwischen Rezipient:in und ›Ort‹ konsolidiert. So wird »Literatur [...] ein perspektivisches Inszenierungsspiel, in der die Grenze von Urbild und Abbild, von Fakt und Fiktion, von Projektion und Imagination selbstreferentiell in Frage gestellt wird.« (Heydenreich 2015b: 300)



Um an dieser Stelle ein Resümee zu ziehen, ist festzuhalten, dass in Hoffmanns Poetik beide Domänen des Virtuellen nachzuweisen sind, wie sich exemplarisch mit der Bildästhetik des in den *Nachtstücken* angelegten Chiaroscuro darlegen lässt. So findet sich einerseits die ›calculierte‹ (vgl. Schleiermacher 1838: 14), mithin ›grammatische‹ (vgl. AMZ, BEETHOVEN II: Spalten 143–144), vermeintliche Trugbilder produzierende (Abbildungs-)Maschine in seinen Erzählverfahren angelegt. Tatsächlich referenzieren diese *Simulacra* (vgl. Baudrillard 1978: 7–8; Fehrenbach 2005: 130) jedoch nicht einen Referent der tatsächlichen Wirklichkeit, sondern dienen vielmehr als »Werkzeuge der Darstellung« (Jean Paul 1804: 53), um zuvorderst auf sich selbst und schließlich auf die Imaginationskraft der Rezipient:innen zu verweisen. Durch diese Konstitution besitzen sie also genuin transformatives Potential, das jedoch eine adäquate, romantisch-hermeneutische Rezeption einfordert. Aus diesem Grund ist einmal mehr die Herausbildung einer ›kompetenten Leser:in‹ (vgl. Kremer 2003: 106) erforderlich, die die prosaischen Zeichen nicht als profane/isomorphe Referenz auf das Alltägliche deutet, sondern als hieroglyphisches Symbol, das auf das »Geisterreich« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634) des Fantastischen verweist. Die Bildästhetik des Chiaroscuro bietet sich daher auch deswegen als Beispiel an, weil sie einerseits die produktionsästhetischen Komponenten berücksichtigt, die – wie in diesem Kapitel gezeigt wurde – durchaus von Berechenbarkeit gezeichnet sind und sich naturalistischer, mithin ›profaner‹ Darstellungsästhetiken bedient. Gleichmaßen verdeutlicht das Chiaroscuro aber auch die Relevanz der Imaginationsleistung der Rezipient:innen, die die bildlichen Leerstellen nicht nur ergänzen, sondern die ›Atmosphäre‹, welche dieser Hell-Dunkel-Kontrast schafft, als ›Appell‹ zur imaginären Verräumlichung deuten sollen. Festzuhalten ist daher, dass diese Befunde deutlich darauf hinweisen, dass Hoffmanns Prosa als virtuelles Objekt aufzufassen ist, das auf eine ›Entfaltung‹ (vgl. ebd.) angelegt ist. Nach-

dem diese Entfaltung einerseits als subjektive Ergänzungsleistung (»filling in the blanks« (Ryan 2015: 33)), andererseits als genuin transformative Praktik der Verräumlichung zu lesen ist, ist sie in einer Fluchtlinie mit der subjektiven Aktualisierung einzuordnen, wie sie etwa Lévy (1998: 47) und Ryan (2015: 33) im ›Möbiusband‹ von Virtualisierung und Aktualisierung ausbuchstabieren. So konstituiert sich das Virtuelle in Hoffmanns Poetik aus beiden Domänen: Der Maschine als Teil der ›grammatischen‹ Abbildungsleistung und der Atmosphäre als Interaktion zwischen Leser:in und Text. Die Relevanz der Vorstellungskraft, die diese Atmosphäre auszeichnet, lässt sich jedoch – bildästhetisch gesprochen – nicht nur im Chiaroscuro festmachen, sondern auch im *sfumato*, das bereits als praktische Realisierungsmethode der Luftperspektive gedeutet wurde. Diese Luftperspektive besitzt dabei eine deutliche Verweisfunktion auf die subjektive Fantasie, wie bereits mit Jean Pauls Metapher des »Aetherblau[s]« (Jean Paul 1804: 33) respektive in Hoffmanns Œuvre etwa mit den »Himmelsaugen« (DKV, DÖH: 174) in *Das öde Haus*, den »herrlich[en] dunkelblaue[n] Augen« (DKV, GT: 234) im *goldenen Topf* und schließlich dem »Abendroth« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 632) in der *Beethoven-Rezension* angedeutet wurde. Nachdem sich das *sfumato* durch seine hypermedialen und hyperrealen Charakteristika in seiner Selbstreferenzialität auszeichnet, konstituiert sich der fantastische Raum mittels einer suggestiven Introspektive, in der die »Seele« (Schubert 1840: 40) als »innres Auge« (ebd.: 125) das »innere Gemälde« (vgl. Fehrenbach 2002: 533) bzw. das »Miniaturgemälde einer Vorstellung« (Reil 1803: 55) suggestiv betrachtet. Dabei sind diese ›Gemälde‹, wie mit Verweis auf Leonardo da Vincis Theorie des Sehens ausgeführt, »nur zu-geflogne Abblätterungen von der wirklichen Welt« (Jean Paul 1804: 31), mithin also »Schattenbilder« (DKV, SB2: 13) der Erinnerung, die auch als hieroglyphischer Text zu deuten sind. Nachdem Atmosphäre durch die Interaktion eines Subjekts mit einem ›toten Ort‹ (also einem Text oder einem Gemälde) konstituiert wird, findet sich diese Atmosphäre auch bei der Introspektive im imaginären Raum (›Geisterreich‹) *innerhalb* eines Subjektes wieder. Mit Verweis auf Leonardos Lichtstrahlen, die mittels der Atmosphäre sichtbar werden, ist also festzuhalten, dass in der *Serapiontik*, die »wesentlich als Projektion zu verstehen« (Matt 1971: 34) ist, das »Bild, das [...] im Innern aufgegangen« (DKV, SB2: 69) ein Gewebe aus Lichtstrahlen darstellt, die dem Schattenbild zu Le-

bendigkeit und Räumlichkeit verhilft.⁴⁴⁴ In dieser Fluchtlinie lässt sich auch das Feuermotiv, das Hoffmann in seine Künstler:innenfiguren einschreibt, einordnen: Nachdem bereits die Introspektive als Projektion zu denken ist, benötigt die »Seele« (Schubert 1840: 40), »einem Wanderer im Thale der finstern Nacht« (ebd.: 125) gleich, gewissermaßen »Brennstoff«, um diese Projektion wie in einer *Laterna magica* umzusetzen.⁴⁴⁵ Jean Paul benennt mit »Fieber, Nervenschwäche, Getränke« (Jean Paul 1804: 31) drei dieser »Brennstoffe« der Fantasie, während Hoffmann das Feuermotiv im Wahnsinn (vgl. etwa DKV, K1: 32, 38; DKV, DSM: 49), im Alkohol (vgl. BRIEFE I: 181; DKV, GT: 274),⁴⁴⁶ in

444 Vgl. dazu auch die Bemerkungen des fiktiven Herausgebers in *Die Elixire des Teufels*, der einerseits die Metapher des Verknüpfens aufruft, um »die verworrenen auseinanderlaufenden Fäden der Geschichte [...] wie in einem Knoten« (DKV, ELIXIERE: 276) einigen zu lassen. Andererseits bemüht er jedoch auch ein »besseres Gleichnis« (ebd.), indem er feststellt, »daß uns der Fokus« (ebd.) fehle, »aus dem die verschiedenen bunten Strahlen brachen.« (Ebd.) Zur Forderung nach der Lebendigkeit vgl. auch den Exkurs zu den Inszenierungstechniken der *Laterna magica* (ab Seite 296), die dreidimensionale Bewegtbilder mittels einer Projektion auf Rauch realisierten.

445 Vgl. dazu einmal mehr die Ausführungen La Mettries: »Ich gebrauche immer das Wort Vorstellen, weil ich glaube, dass man sich Alles vorstellt, und dass alle Theile der Seele mit Recht das Vorstellungsvermögen zurückgeführt werden können [...], so dass also der Verstand, das Urtheil, das Gedächtniss nur Theile der Seele sind, welche keineswegs selbstwaltend auftreten, sondern auf die markige Umhüllung eingeschränkt sind, auf welche die im Auge gemalten Gegenstände wie von einer magischen Laterne zurückgeworfen werden.« (La Mettrie 1875: 39)

446 Dieser Befund ist auch auf den historischen Autor Hoffmann auszuweiten, der nicht nur in seinem persönlichem Tagebuch ein eigenes Notationssystem für sein jeweiliges Niveau an Trunkenheit einführt (vgl. Abb. 4 auf Seite 148), sondern in seiner privaten Korrespondenz ebenfalls den Alkohol thematisiert, wie sich exemplarisch in einer Passage aus dem Briefwechsel zwischen Hoffmann und Kunz zeigen lässt: »Unwillkürlich gerathe ich auch hier, wo ich es nicht wollte, in die kriegerischen Szenen des Tages, indem ich aber ein Glas Cagiorischen Burgunders genieße, verschwinden plötzlich Kanonen, Granaten [...], und ich sitze mit Ihnen in höchster Gemüthlichkeit in den herrlichen Katakomben des Maxplatzes, der mir in schimmernden Lichtern oft wie der Markusplatz erschienen, da sich der Dunst der sublimsten Weine zum poetischen Linsenglas verdichtet, vor dem sich allerlei närrische Gestalten in scurrilen Bockssprüngen lustig und ergötzlich bewegten!« (BRIEFE I: 181) Anmerkung: Der Rahmen für diesen Brief ist das Kriegsgeschehen der Befreiungskriege in und um Dresden im Jahr 1813. Dieser Krieg wirkt sich auch auf das bürgerliche Leben Hoffmanns aus: Als er den Brief verfasst, wurde erst kurz zuvor ein Zivilist in seiner Wohnung durch eine explodierende Granate getötet (vgl. ebd.: 180–181) – wenn Hoffmann also schreibt, dass er sich in den schönen Künsten bewege, wenn er »nicht morgen oder übermorgen durch eine preußische, österreichische oder russische Granate in die Luft gesprengt« (ebd.: 180) werde, dann ist diese Äußerung durchaus wörtlich zu verstehen. Obwohl Hoffmann Zeuge der »Schlacht um

der Liebe (vgl. ebd.: 234) und schließlich auch in der »Feuer-Materie« (Waitz 1745: 51) der Elektrizität verortet (vgl. DKV, GT: 234; DKV, DSM: 26). So verarbeitet er in seinem Œuvre daher eine dezidiert antike Vorstellung, mithin dass das »menschliche Auge selbst lichthaft [ist] und wie die Sonne Licht« (Perpeet 1988: 21) emittiert⁴⁴⁷ – ein Befund, der auch für die Seele als »inneres Auge« zu beanspruchen ist. Dieser »Glutblick strahlender Augen« (ebd.: 23) findet sich etwa in den »feuchte[n] Mondesstrahlen« (DKV, DSM: 36) respektive den »großen strahlenden Augen« (ebd.: 37) Olimpias im *Sandmann*, in den »Lichtstrahlen« (DKV, RG: 25) des »große[n], helle[n] Auge[s]« (ebd.) in *Ritter Gluck* oder in dem »Feuer, was in den schwarzen Augen [Bertholds] strahlte« (DKV, DJG: 113) in *Die Jesuiterkirche in G.*⁴⁴⁸

Neben diesem Befund, der bereits mit Verweis auf Leonardo da Vincis Modell des Sehens fruchtbar gemacht wurde, findet sich auch eine ästhetische Komponente in der antiken Vorstellung der Wahrnehmung wieder. So verarbeitet Hoffmann auch das Motiv des Glanzes in seinen Werken, das sich einerseits in der Fluchtrichtung des Spiegels,⁴⁴⁹ andererseits unter dem Vorzeichen der Farbigkeit fruchtbar machen lässt. Festzuhalten ist, dass in der Antike »alle glänzenden Oberflächen zugleich [als] schön« (Hatzenböckler/Wal-

Dresden« war, in der innerhalb von zwei Tagen etwa 25.000 Soldaten getötet und Teile der Dresdner Vororte stark zerstört wurden, findet sich im Brief an Kunz dagegen kaum Hinweis, jedoch notiert er in seinem Tagebuch am 28. August 1813: »Todten-Gräber zogen mit Trommel und Pfeifen auf Schlachtfeld – ich wollte hingehen, blieb aber zurück aus Besorgniß Verwundete herumtragen zu müssen – Noch spät um 8 Uhr Abends bemerkte ich eine lebhafte Kanonade.« (TAGEBUCH IV: 217) und einen Tag später: »Schlachtfeld gesehen entsetzlicher Anblick, zerschmetterte Köpfe [...] Unvergeßliche Eindrücke. Was ich so oft im Traume gesehn ist mir erfüllt worden – auf furchtbare Weise – Verstümmelte zerrissene Menschen!!« (Ebd.: 217–218)

447 Vgl. dazu auch die »Worte eines alten Mystikers« – vermutlich Plotin – die Goethe in der Einleitung des ersten Bandes seiner *Farbenlehre* zitiert:

»Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
Wie könnten wir das Licht erblicken?
Lebt' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt' uns Göttliches entzücken?« (Goethe 1810a, XXXVIII)

448 Vgl. dazu auch die Passage in der *Jesuiterkirche*, in der Berthold in der nächtlichen Projektionsszene monologisiert: »aus ihren [= den ›belebten‹ Figuren Prometheus'] Augen strahlte jenes himmlische Feuer, das in ihrem Innern brannte« (DKV, DJG: 117), sowie die Terminologie der »Gesichtsstrahlen« bei Eytelwein (1810: 13).

449 Vgl. dazu auch eine Passage aus *Der goldene Topf*, in der der Spiegel als Reflexionsmedium der ›Strahlen‹ genutzt wird und so die fantastische Wirkung verstärkt: »[U]nd es war, als schossen feurige Strahlen aus dem Spiegel, die in ihr Innerstes drangen und es wohlthuend erwärmten.« (DKV, GT: 282)

zel 2009: 20) angesehen wurden, unabhängig ob sie den dezidierten Kunst- oder den alltäglichen Gebrauchsobjekten zuzurechnen waren (vgl. Perpeet 1988: 22).⁴⁵⁰ Wie Aristoteles hervorhebt, ist »Glänzen [...] nichts anderes, als stetiges und geschlossenes Leuchten« (Aristoteles 1957: 96), was einmal mehr die Komponente der Projektion in Hoffmanns Poetik hervorhebt. Wenn etwa die Erzählinstanz im *Sandmann* schreibt, ihr käme »keine Rede in den Sinn, die nur im mindesten etwas von dem Farbenglanz des innern Bildes abzuspiegeln schien« (DKV, DSM: 27), dann rekurriert sie auf eine Projektion, die zunächst im Imaginären stattgefunden hat, mithin also auf die virtualisierten ›Schattenbilder‹ der Erinnerung, die im atmosphärischen Raum der Fantasie zu einem farbenfrohen und lebendigen *Gewebe* aktualisiert wurden und die nun – ebenfalls dezidiert optisch – als »Darstellung ins äußere Leben« (DKV, SB2: 69) zu tragen sind. Mit dem *Serapiontischen Prinzip*, das »wesentlich als Projektion zu verstehen« (Matt 1971: 34) ist, überführt Hoffmann das Ideal, den »Glanz« (DKV, SB2: 68) dieses Gebildes mit all seinen »Farben, Lichtern und Schatten« (ebd.: 69) adäquat zu artikulieren, in ein poetisches Programm.

Die blendende Wirkung einer hellen Oberfläche in einen dunklen Raum hat bereits Goethe (1810a: 14–16) in seiner Farbenlehre untersucht und kommt zu dem Schluss, dass sich sehphysiologische Phänomene einstellen, die den Oberflächen Qualitäten verleihen, die objektiv nicht vorhanden sind. Diese Erscheinungen nennt Goethe ›Glanzbilder‹ (vgl. ebd.: 17),⁴⁵¹ die sich insbesondere aus dem Kontrast zwischen der Helligkeit und Dunkelheit ergeben – mithin also aus dem ›Chiaroscuro‹ des imaginären Raums. Dass sich dieser Glanz durch die Fantasie konstituiert, wird etwa in einer Szene in *Der Artushof* deutlich, in der Hoffmann mit Berklinger eine Künstlerfigur skizziert, die vor einer grau grundierten, jedoch ansonsten vollkommen leeren Leinwand sitzt und ›imaginär malt‹. Das daraus entstehende imaginäre ›Werk‹ beschreibt er auch mit dezidierten Charakteristika der (Bild-)Oberfläche, etwa mit dem »Funkeln der Blumen und Metalle« (DKV, AH: 191), was einmal mehr darauf

450 Mit dieser dem Glanz beigeordneten Schönheit ist auch zu argumentieren, dass sich mit dem Schönen auch eine ästhetische Form der Lebendigkeit konstituiert – wie sich mit Verweis auf Schiller zeigen lässt (vgl. dazu das Langzitat auf Seite 442).

451 Vgl. dazu auch das ›Blooming‹, das bereits bei der Verhandlung des *Eigensinns* der Camera obscura in Kapitel 8.5 thematisiert wurde.

hindeutet, dass der Glanz durch das Zusammenspiel von Imagination und Oberfläche geschaffen wird.⁴⁵²

In der Hoffmann-Forschung wird bisweilen davon ausgegangen, dass sich die prominent im Märchen auftretende Lilienmetaphorik in *Der goldene Topf* auch als Fortschreibung von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* lesen lässt (vgl. etwa Goethe 1796b: 438; vgl. dazu auch Wirth 2012a: 115),⁴⁵³ gleichwohl sie auch bildästhetisch fruchtbar zu machen ist. In diesem Kontext ist nochmals die *Farbenlehre* heranzuziehen, in der Goethe schreibt, »daß gewisse Blumen im Sommer bey Abendzeit gleichsam blitzen, phosphoresciren oder ein augenblickliches Licht ausströmen.« (Goethe 1810a: 21) Analog zu dieser Feststellung Goethes und Berklingers Schilderung seines imaginären ›Gemäldes‹ in *Der Artushof* findet sich auch im *goldenen Topf* die Metaphorik der metallisch glänzenden Blumen wieder, so heißt es etwa: »Habe ich nicht all die schönen Blumen [...] mit meinen schönsten Metallen geputzt, habe ich nicht ihre Keime wacker gehegt und gepflegt und an ihnen manche schöne Farbe verschwendet?« (DKV, GT: 290) Diese Passage ist insbesondere in das Verhältnis mit Schuberts *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* zu setzen – mithin stellt der Glanz des Metalls auch eine Schwellenüberschreitung (vgl. Kapitel 12.3) dar,⁴⁵⁴ denn Schubert stellt fest, dass »der Uebergang aus dem Steinreich in das der Pflanzen und Thiere, in jeder Hinsicht in den Metallen gesucht werden« (Schubert 1808: 200) müsse: »Das ganze Reich der Metalle, scheint an den Gränzen der beyden Welten, aus dem Untergang und einer der Verwesung ähnlichen Vernichtung des Anorganischen entstanden, und

452 Vgl. dazu auch die Definition des ›Enthusiasmus‹ in Eberhards *Versuch einer allgemeinen deutschen Synonymik*, die bereits für die Verhandlung der besonderen Charakteristik des ›reisenden Enthusiasten‹ herangezogen wurde, der in einigen Werken Hoffmanns die Rolle einer Erzählinstanz einnimmt. So schreibt Eberhard (1798: 143), dass bei der Begeisterung »die *blendenden Bilder* der Einbildungskraft« den »ruhigen Gang der kalten Vernunft binden« würden, was einmal mehr die Verbindung des Glanzes mit der subjektiven Imagination hervorhebt.

453 Besonders prononciert findet sich die Lilienmetaphorik in der ›Dritten Vigilie‹ ausbuchstabiert, in der Hoffmann Fantasie und Liebe zusammen bindet, wie sich etwa in der »herrliche[n] Feuerlilie« (DKV, GT: 245), sowie in der »unendliche[n] Liebe zu der schönen Lilie« (ebd.: 246), die Anselmus »in das einsame Tal« (ebd.: 246) bringt, in dem »die Granitfelsen [...] ihre Häupter« (ebd.: 246) neigen, zeigt.

454 Vgl. dazu auch die bereits verhandelte multiple Bedeutung des Begriffs der ›Augen‹ in *Der Sandmann*, die auch als *Erzeinschlüsse* gedeutet werden können (vgl. Hoffmann 1962: 246), was angesichts der traumatischen Szene im alchemistischen Labor die Metamorphose der Figur Nathanael zu einer ›Maschine‹ markiert.

in sich den Keim der neuen, organischen Zeit zu tragen.« (Ebd.: 201) Im Kontext von Hoffmanns Pierrerien (vgl. Kesting 1990: 165–166) ist diesem Befund ebenfalls hinzuzufügen, dass Schubert in seiner Monografie feststellt, dass die »schönsten Farben, von dem Purpurroth der Granaten oder dem Rosenroth des Rubins bis zu dem schönen Grün des Schmaragds, [...] im Steinreich blos durch die Einmischung der Metalle« (Schubert 1808: 200) auftreten. Mithin verweisen die Metalle daher implizit auch auf den *verfremdenden* und »potenzierenden« *Eigensinns* des Krystalls, der wiederum unter dem Vorzeichen der Optik und vor der Folie der Atmosphäre zu lesen ist.

Im Kontext des Virtuellen ist hier also zu fragen, ob der »Glanz«, wie sich etwa mit Blick auf Goethes Feststellungen in seiner *Farbenlehre* vermuten lässt, ein »Trugbild« darstellt, das sowohl als *Simulacrum* im Sinne Leonardo da Vincis, als auch im Sinne Baudrillards zu lesen ist.⁴⁵⁵ Einmal mehr ist darauf zu verweisen, dass sich das Virtuelle in zwei Stoßrichtungen aufteilen lässt, die sich einerseits vor der Folie des (optischen) Täuschungsmotivs, andererseits aber auch mit Leibniz (1879: 53) als »eingepflanztes« Potential deuten lässt (vgl. auch Leibnitz 1847: 50). Fallen Hoffmanns »Glanzbilder« daher in die erste Kategorie, die mit deutlich pessimistischem und geradezu »maschinell« Vorzeichen zu lesen ist, wie sich mit nachfolgendem Blick auf Ryans Ausführungen andeutet?

Why is virtual reality the end of illusion? Because it posits the deliberate and cynical choice—live in the real, or live in the virtual—and as if we were seduced by the virtual into making the wrong choice. In this black and white vision, once we enter the virtual worlds of modern media, they close down upon us, and there is no way back to the real. Further on, however, Baudrillard seems to switch sides, gleefully warning us that »fortu-

455 Auch wenn Leonardo und Baudrillard offensichtlich verschiedene Vorstellungen mit dem Konzept des *Simulacrums* verbinden, so eint beiden Semantiken eine zentrale Funktionalität, die sich durch eine »Kopie« der physikalischen (Um-)Welt auszeichnet: Leonardos *Simulacra* bestehen, wie bereits mit Fehrenbach (2005: 130) ausgeführt, aus Bildern, die als »Abblätterungen von der wirklichen Welt« (Jean Paul 1804: 31) auf der Netzhaut des Auges entstehen. Damit korrespondieren diese (Trug-)Bilder durchaus mit den *Simulacra* im Sinne Baudrillards, der mit der »Substituierung des Realen durch Zeichen des Realen« (Baudrillard 1978: 9) eine ähnliche Funktion des *Simulacrums* aufruft (vgl. etwa ebd.: 3; Ryan 2015: 19).

nately all this is impossible, as if we had invested our hopes in this dystopian vision. (Ryan 2015: 23)

Wie bereits mehrfach in dieser Arbeit verhandelt, löst Hoffmann diese Frage dialektisch auf, indem er einen Dualismus von Wirklichkeiten postuliert, in der weder eine singuläre Verortung des Subjektes in einer Wirklichkeit noch eine ›chronisch dualistische‹ Verortung in beiden Wirklichkeiten erstrebenswert scheint. Vielmehr findet sich in der Besonnenheit, die ›das Ich‹ etwa mittels Ironie und Humor sowohl vom ›Geisterreich‹ (vgl. AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634) als auch vom Alltäglichen trennt, ein Ideal ausbuchstabiert, das über beide Realitäten ›gebieten‹ (vgl. ebd.: Spalten 633–634) kann. Dieser Befund zeigt sich nicht nur im Schwellenphänomen, im ›Uebergang aus dem Steinreich in das der Pflanzen und Thiere‹ (Schubert 1808: 200), der »in jeder Hinsicht in den Metallen gesucht werden« (ebd.) müsse. In den Metallen und deren ›Glanzbildern‹ findet sich in Hoffmanns Poetik vielmehr die *Schwellenüberschreitung*, das »Aequilibrieren zwischen äußerer und innerer Welt« (Jean Paul 1804: 55), als Bildästhetik ausbuchstabiert, da »die Gestalten der Oberwelt in dem Reich der Metalle noch vollkommener abgespiegelt« (Schubert 1808: 200) werden. Mithin rekurriert Schubert hier also auf die bereits mit Blick auf Moritz (1788: 4) verhandelte Idealisierung des ›Urbildes‹, die in dieser Arbeit mit dem Aufgreifen von Hoffmanns »conceptions comiques les plus supra-naturelles« (Baudelaire 1868: 392) respektive mit der ›manieristisches Mimesis‹ gefasst wurde. Die ›Glanzbilder‹ sind in Hoffmanns Poetik demnach dualistisch angelegt – sie sind durchaus *Simulacra*, die jedoch durch ihre *Verfremdung* und Potenzierung der Abspiegelung eine, um mit Jean Pauls (1804: 178) Worten zu sprechen, »humoristische Parallele zwischen Realismus und Idealismus, zwischen Leib und Seele vor dem Angesichte der unendlichen Gleichung« ziehen und so ein »Gleichgewicht und einen Antagonismus zwischen Sub- und Objekt« (ebd.: 55) konstituieren.

Den Wahnsinnigen fehlt diese Besonnenheit, daher stellt Schubert – mit hin eine Instanz in der zeitgenössischen Psychiatrie um 1800 – auch fest, dass »die Somnambülen nicht bloß die unmittelbare Berührung, sondern selbst die Annäherung von Metallen sehr deutlich, und oft schmerzhaft empfinden.« (Schubert 1808: 336)⁴⁵⁶ Gleichzeitig besitzen diese ›Somnambülen‹ jedoch, um

456 In Hoffmanns Werk findet sich dieses Motiv etwa in *Die Abenteuer der Sylvesternacht* in der Szene in der Kellerkneipe ausbuchstabiert (vgl. DKV, ASN: 336).

in Schuberts Terminologie zu bleiben, eine geradezu ›atmosphärische‹ Ausstrahlung: »Jene Atmosphäre, wenn wir diesen Ausdruck hier brauchen wollen, ist nun bey einigen lebenden und sonst gesunden Personen von solchem Umfang, daß diese selbst von ziemlich entfernt unter ihren Füßen, oder neben ihnen verborgnen Metallen einige deutliche Empfindung haben.« (Ebd.: 356) Hoffmanns Künstler:innen, die er als Figuren in seinem Werk auftreten lässt, sind also nicht ausschließlich mit einem exklusiv defizitärem Vorzeichen zu lesen – denn sie besitzen durch diese im Somnambulismus angelegte Atmosphäre eine Übertragungsfunktion, um ihre Umwelt besonders wahrzunehmen und anschließend zu ›entzünden‹ (vgl. etwa DKV, SB2: 69; DKV, DSM: 26). Schubert (1808: 355) spricht in diesem Zusammenhang vom »Galvanismus«, während Hoffmann mit dem ›elektrischen Schlag‹ (vgl. DKV, DSM: 26) ein ›phantasmagorisches Phänomen‹ (vgl. Gamper 2009: 245; DKV, ASN: 334) bemüht, das sich auch mit dem Vorzeichen des Atmosphärischen lesen lässt.⁴⁵⁷ Gleichwohl Schubert jedoch den ›Somnambülen‹ ein Delirium unterstellt, da sie »außer ihnen befindliche Gegenstände erkennen, ohne sie eigentlich zu sehen« (Schubert 1808: 356), interpretiert Hoffmann diese Charakteristik mit einem durchaus positiven Vorzeichen – so zeichnet sich Hoffmanns Ideal einer ›erfolgreichen‹ Künstler:in dadurch aus, dass sie, wie etwa mit der Figur Theodors in *Das öde Haus* ausbuchstabiert (vgl. etwa DKV, DÖH: 164–165), einerseits diese ›atmosphärische‹ Übertragungsfunktion eines »Somnambulen« (ebd.: 164) besitzt, gleichzeitig jedoch das Alltägliche besonnen ›abspiegeln‹ und ›potenzieren‹ kann. Aus diesem Grund ist ein gewisses Maß an Somnambulismus auch für die ›erfolgreiche‹ Künstler:innenfigur notwendig, denn bei einer ›gesunden‹, mithin ›prosaischen‹ Person ist das »geistige Auge [...] nahezu blind« (Krämer 2001: 349).⁴⁵⁸ Geradezu paradox scheint dabei, dass auch für die distanzierte Besonnenheit das Auge eine zentrale Stellung einnimmt, das »als Fernsinn par excellence [...] seine objektivierende Rolle [...] zu spielen vermag, in dem es auf Distanz zum Objekt bleiben kann.« (Ebd.:

457 Vgl. dazu auch den Glanz als Phänomen eines ›electrisierten Cörpers‹, wie es etwa Waitz (1745: 5) ausbuchstabiert: »Wenn ein *electrisirter* Körper nahe zu jedweden andern gebracht wird; so entsteht an denen äußern Theilen solcher Körper ein Glanz«.

458 Hoffmann verhandelt diesen Befund besonders zu Beginn des *Nachtstücks* (!) *Das öde Haus*, wenn der besondere Wahrnehmungsmodus Theodors mit dem Sehen einer Fledermaus verglichen wird (vgl. DKV, DÖH: 163–164). Dem gegenüber ist die Figur Claras in *Der Sandmann* anzuführen, die dem Ideal einer ›aufgeklärten‹ und rationalen Persönlichkeit entspricht und daher zwar ein glückliches, jedoch auch zutiefst profanes Leben führt (vgl. DKV, DSM: 22–23, 32, 49).

359) Mithin wirkt die Atmosphäre in Hoffmanns Poetik daher in zwei Richtungen: Einerseits macht sie die ›Lichtstrahlen‹ bei der Introspektive, mithin dem *Lesen* der erinnerten Schattenbilder sichtbar, die das Künstler:innensubjekt »in den engen Raum seines Gehirns einschachteln« (DKV, SB2: 34) musste. Durch diese selbstreflexive Rezeption ›errichtet‹ die ›erweiterte Autor:in‹ zunächst eine imaginäre und dezidiert *räumliche* Topologie, mithin eine »semantic landscape« (Lévy 1998: 47) im »Geisterreiche« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 658) ihres Imaginären.

Andererseits ist die »metonymische Engführung von Seher und Dichter« (Kleinschmidt 2012: 538), wie mit Verweis auf die antike Vorstellung eines ›lichthaften Auges‹ (vgl. Perpeet 1988: 21) ebenfalls als Projektion zu denken. »Das Auge ist das Sprachorgan des Gefühls« (Novalis 1901a: 304) notiert Novalis, was verdeutlicht, dass ein romantisches Genie die imaginären Inhalte nicht nur in die Außenwelt zu kommunizieren, sondern geradezu zu projizieren hat.⁴⁵⁹ Nachdem Hoffmann mit der *Serapiontik* diese Projektion in ein poetisches Programm überführt, ist das ›serapiontische Schauen‹ demnach nicht nur als Rezeption, sondern auch als dezidiert optische Projektion zu deuten, die »die Darstellung ins äußere Leben« (DKV, SB2: 69) trägt.⁴⁶⁰ Auch in der äußeren Welt benötigen diese Strahlen, analog zu den imaginären Lichtstrahlen in Leonardo da Vincis Kognitionsmodell, ein Medium respektive ein »Vehikel« (Novalis 1901b: 648) das diese sichtbar macht. Mit der Phantasmagorie der *Laterna magica* findet sich bei Hoffmann diese Sichtbarmachung mittels maschineller Hilfsmittel ausbuchstabiert, indem die virtuellen Bilder auf den Rauch

459 Vgl. dazu einmal mehr Jean Pauls Typologie der Genies in seiner *Vorschule der Ästhetik*. Während das »weibliche oder passive Genie [...] reicher an empfangender als schaffender Phantasie« (Jean Paul 1804: 42–43) ist, zeichnet sich »[d]as geniale Ideal« (ebd.: 74) durch seine Fähigkeit aus, seine imaginären Bilder nach außen zu tragen. Mit der ›ge-scheiterten‹ Künstlerfigur Bertholds buchstabiert Hoffmann dieses Ideal in *Die Jesuitenkirche in G.* aus: Berthold klagt nicht nur darüber, dass er die Gestalten, die ihm in seiner Fantasie erscheinen, nicht in ein bildliches Kunstwerk überführen kann, sondern beschreibt auch die Darstellungsweise, wie sich ihm die Bilder in seinem Imaginären präsentieren: »Dieser Lichtpunkt sollte die herrlichste Gestalt sein, die je eines Bildners Fantasie aufgegangen; aber vergebens strebte ich, wenn sie im Traume von Himmelsstrahlen umflossen mir erschien, ihre Züge zu erfassen.« (DKV, DJG: 133)

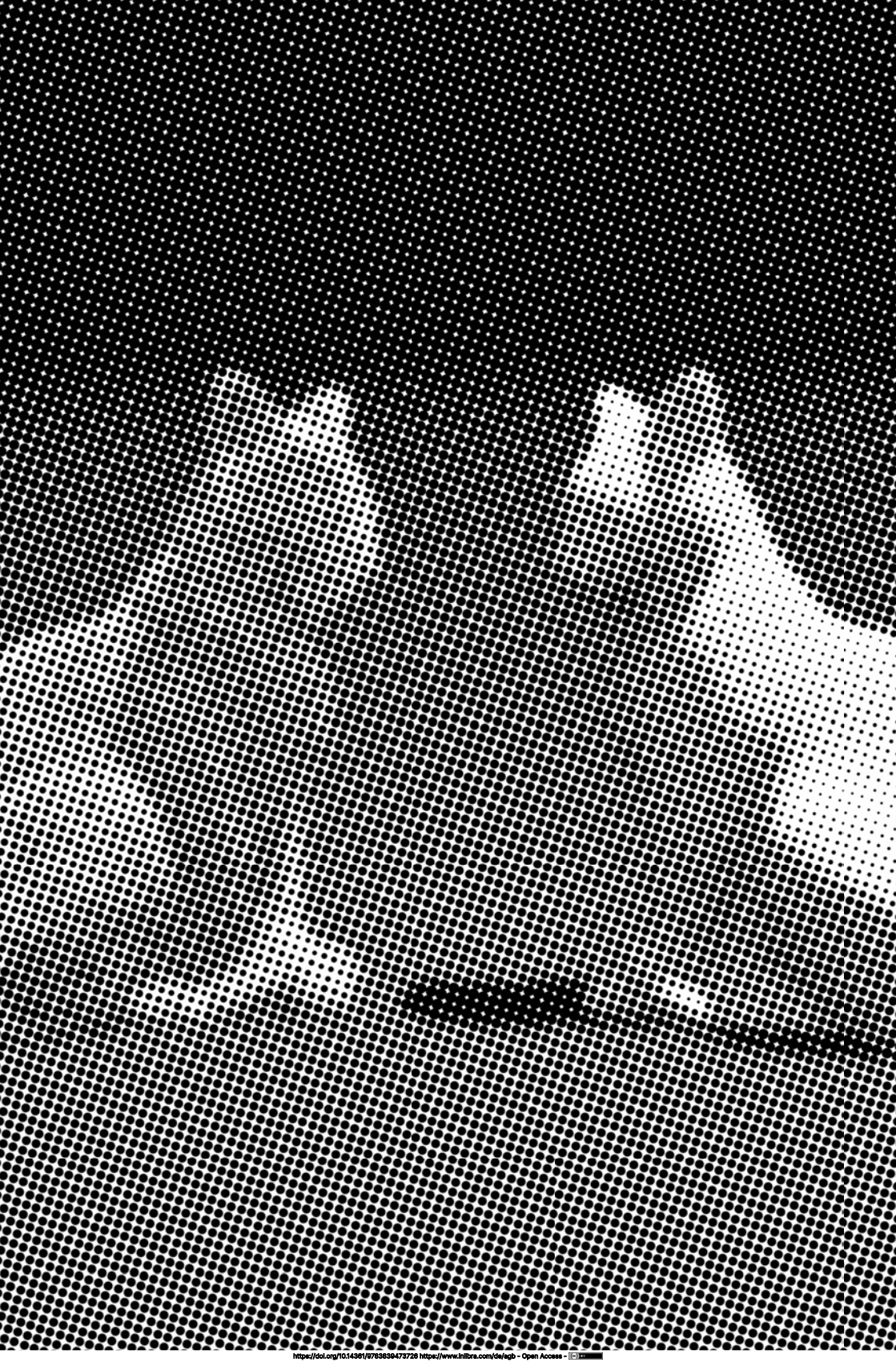
460 Vgl. dazu auch Serapions Monolog in *Der Einsiedler Serapion*: »[U]nd vor meinen Augen begeben sich die wunderbarsten Ereignisse und Taten. Viele haben das auch unglaublich gefunden und gemeint, ich bilde mir nur ein, das vor mir im äußern Leben wirklich sich ereignen zu sehen was sich nur als Geburt meines Geistes, meiner Fantasie gestalte.« (DKV, SB2: 33)

im Zimmer projiziert werden und so in eine bewegte, *lebendige* und dreidimensionale Medialität transformiert werden (vgl. Kapitel 8.6). Dieses maschinelle Wirkprinzip ist auch als Poetologie zu verstehen – die imaginären Bilder sollen, wie es im *Serapiontischen Prinzip* ausbuchstabiert wird, ein poetisches Programm erfüllen, indem sie »mit einer plastischen Ründung, mit einem glühenden Leben« (DKV, SB2: 34) hervortreten. Das Atmosphärische sorgt also dadurch, dass das sehende respektive ›projizierende‹ Subjekt eine dezidiert *räumliche* Projektion in die Atmosphäre vollzieht.⁴⁶¹ Es entsteht also wiederum ein topologischer ›Ort‹, eine »mobile and irregular semantic landscape« (Lévy 1998: 47) aus den Lichtfäden, die von den Rezipient:innen – analog zur ›linienhaften‹ Marmorierung in *Die Jesuiterkirche in G.*, zu den arabesken Zeichen des Landsitzes in *Das steinerne Herz* oder den Wandgemälden im *Artushof* – gelesen werden sollen.⁴⁶² Diese in das »Vehikel« (Novalis 1901b: 648) des »Aether[s]« (ebd.) eingeschriebenen Topologien bedingen »die Affection durch die Objecte oder ihren Schein selbst, oder durch Zeichen, mittelst welcher sie die Leser und Zuhörer nöthigen, die bezeichneten Objecte selbst in sich her vorzubringen.« (Ebd.: 647) Wie das nachfolgende Kapitel zeigt, lässt sich diese Form der Artikulation nicht nur als ›Lichtmalerei‹ respektive, um mit Goethe (1796a: 173) zu sprechen: als ein »wunderliches Luftgemälde« – deuten, sondern bekommt Mitte des 20. Jahrhunderts ein Adäquat, das diese poetische Programmatik in ein Computerprogramm überführt.

461 Es ist demnach auch zu fragen, ob das Atmosphärische, das durch seine Unbestimmtheitsstellen, dunklen Nischen (›Chiaroscuro‹) und nebulösen Verzerrungen (*sfumato*) als optisch ausbuchstabiertes Gegenkonzept zur Aufklärung zu denken ist. Die antike Lichtmetaphorik, die als Markierung für epistemische Evidenz bereits seit der Antike Verwendung findet (vgl. etwa Perpeet 1988: 21) ist dabei in einer Fluchtlinie mit der Metaphorik der (frühen) Neuzeit zu lesen, in der ebenfalls Analogien »des Einsehens, der Klarheit, der Abbildung, der Reflektion, des Spiegels und der Perspektivität [sic!]*«* (Krämer 2001: 347) Verwendung finden. Wie bereits in dieser Arbeit ausgeführt, ist insbesondere die ›Klarheit‹ in Hoffmanns Poetik ambivalent zu lesen, wie sich etwa mit der Figur Claras und den optischen Eigenschaften von Nathanaels ›Perspektiv‹ (*Der Sandmann*) zeigen lässt (vgl. Kapitel 8). Hoffmann *verfremdet* also ›Maschinen‹ der aufklärerischen Evidenzgewinnung, indem etwa das Perspektiv gerade keine objektive ›Wahrheit‹ ans Licht bringt/zu Tage fördert und der Spiegel keine isomorphe respektive kartesische Abbildung ermöglicht.

462 Besonders komprimiert offenbart sich dieser Befund in der Rahmenhandlung der *Serapions-Brüder*, die den *Artushof* einleitet. So wird diese *Erzählung*, deren Titel bereits auf eine deutlich ›räumliche‹ Konfiguration hindeutet, als Wiedergabe von Cyprians Erinnerungen ausgedeutet, die ihn »entzündeten« (DKV, SB2: 176).

VI. Schluss



14 Virtual Reality und Fantasie

Um die vorliegende Arbeit zu einem Ende zu führen, das Maschine und Atmosphäre als zwei Domänen des Virtuellen begreift, die ihrerseits in Hoffmanns Poetik Anwendung finden, soll an dieser Stelle die Brücke vom 19. ins 20. Jahrhundert geschlagen werden. Wie in Kapitel 1.1 ausgeführt, ist das Virtuelle nicht mit der Virtual Reality (VR) deckungsgleich – im Gegenteil: Während mit der VR vornehmlich semiotische Paradigmen verfolgt werden, die sich als ›Simulationsästhetik‹ lesen lassen, zeichnet sich das Virtuelle, wie in dieser Arbeit gezeigt wurde, durch eine deutlich ›reichhaltigere‹, geradezu transformative Ästhetik aus. Und dennoch ist zu fragen: Lassen sich zwischen dem ›metaphorischen Virtuellen‹, das Hoffmann mit seiner bildlichen Poetik realisiert, und dem ›technischen Virtuellen‹, das mittels Virtual Reality eine Umsetzung erfährt, Interferenzen erkennen? Welche Schnittmengen zeigen sich ferner, wenn die Poetik der Projektion von ›verwobenen‹ Strahlen in die Atmosphäre, wie sie Hoffmann in seinem Prosawerk auch als Metafiktionen inszeniert, in das Verhältnis mit technischen Experimenten der VR gesetzt werden? Lässt sich so die zu Beginn der Arbeit verhandelte Vorreiterrolle Hoffmanns als ›Wegbereiter der Moderne‹ nicht nur im Kontext der Literatur deuten, sondern Hoffmanns Erzähltechnik auch als Medientechnologie lesen, die wiederum die Grundlage schafft, um das Virtuelle nicht nur metaphorisch, sondern auch praktisch in einer Maschine zu realisieren?

Mit diesen abschließenden Fragen beschäftigt sich nachfolgendes Kapitel – gleichwohl diesen Ausführungen voran zu stellen ist, dass keinesfalls der Anspruch verfolgt wird, diese Interferenzen und Schnittmengen erschöpfend auszubuchstabieren. Vielmehr soll gezeigt werden, dass sich sowohl die at-

mosphärische als auch die maschinelle Domäne des Virtuellen zu einem dialektischen und geradezu typisch romantischen ›Zusammenspiel im Heterogenen‹ vereinigen lässt.



Nachdem die gegenwärtige Entwicklungsrichtung der VR – wie mit dem plastischen Beispiel von Meta respektive Facebook im Prolog dieser Arbeit ausgeführt – auf Ästhetiken, Interaktionspraktiken und Formate rekurriert, die als Nachbildung der »realen Realität« (Esposito 1998: 270) gelten können, lohnt sich an dieser Stelle der Blick auf die historischen Anfänge der VR, die sowohl den *Eigensinn* der Technologie/des Mediums als auch die *Eigensinnigkeit* ihrer Konstrukteur:innen deutlich unverschränkter offen legen, als es mit den ›modernen‹ Realisierungen möglich wäre.

Einmal mehr sind in diesem Zusammenhang die Experimente Ende der 1960-er Jahre von Ivan E. Sutherland anzusprechen, die gemeinhin als Pionierarbeit für die technische Realisation der VR gelten (vgl. dazu Jerald 2015: 22; Kiefer 1991: 177), da sie ein ›head-mounted-display‹ implementieren, das nicht nur mittels Computergrafik mit Inhalten versehen wird, sondern durch das ›head-tracking‹ auch die ›virtuelle‹ Perspektive mit der tatsächlichen Kopfposition und -rotation der Nutzer:in synchronisieren konnte. Sutherlands Arbeiten zeichnen sich aber nicht nur hinsichtlich ihrer Innovationskraft aus, sondern prädestinieren sich durch ihre ausführliche Dokumentation und insbesondere aufgrund von Sutherlands vorangegangenen konzeptionellen (und durchaus mit philosophischem Anspruch verfolgten) Überlegungen für eine weitere Diskussion. So konturiert sein Aufsatz *The Ultimate Display* nicht nur den Status Quo der Displaytechnologie um 1965, sondern, wie bereits in der vorliegenden Arbeit mehrmals thematisiert, auch die Vorstellung, dass man mit einem Spiegel in Alices Wunderland eingehen könne und dass ein virtuell abgefeuertes Projektil tödlich sein müsse (vgl. Sutherland 1966: 507–508). Sutherlands Experimente zeichnen sich also nicht nur durch ihre ingenieurstechnische Innovationskraft, sondern auch durch ihre (medien-)kulturelle Fundierung aus. Wie sich bei der Lektüre von *The Ultimate Display* und *A head mounted three dimensional display* zeigt, korrespondiert der *Eigensinn* der zeitgenössischen Technik deutlich mit den Überlegungen Sutherlands, der zwar versucht, die Limitierungen der damaligen Technologie mittels eigens konstruierter Hardware zu überwinden (vgl. etwa Sproull/Sutherland 1968: 770), gleichzeitig aber die *eigensinnige* Ästhetik seiner virtuellen Realitäten, die sich

aus dem Zusammenspiel von Technik und (Autor:innen-)Subjekt konstituiert, erkennt (vgl. etwa Sutherland 1968: 763). Stand der damaligen Technik, auf die Sutherland zurückgreifen konnte, waren sogenannte Vektorenbildschirme, die monochrome Linien und Kurven mittels eines Kathodenstrahls darstellen konnten (vgl. Sutherland 1966: 506–508; vgl. dazu auch Sutherland 1968: 757). Die Inhalte von Sutherlands rudimentärer Virtual Reality sind daher als polygonales Ensemble – als »wireframe« (Sutherland 1968: 763) – zu denken, die stereoskopisch wiedergegeben wurden. Etwa drei Jahre nach diesem Aufsatz erschafft Sutherland an der Harvard University mit einer eigens gebauten (vgl. Sproull/Sutherland 1968: 765–766) VR-Maschine – die er »Sword of Damocles« nennt (vgl. Jerald 2015: 25) – einen virtuellen Raum, der aus einem Wireframe-Würfel, einem Rechteck als »Tür« und drei Rechtecken als »Fenster« besteht (vgl. Sutherland 1968: 763) (vgl. Abb. 8). Sutherland reduziert mithin den (virtuellen) Raum nicht nur auf seinen ursprünglichen Zweck, das »Umgrenzen unseres Seins« (vgl. Hegel 1843b: 267; Herder 1799: 57), sondern auf sein ursprüngliches semiotisches Substrat, das durch seine Liniendarstellung eine symbolhafte Schriftbildlichkeit suggeriert. Dabei steht die Linie, wie etwa Adrian Frutiger (2016: 18) gezeigt hat, als Fundament des Schreibens, das seit archaischen Zeiten bis hin zu Anselmus' Schlangenlinie in *Der goldene Topf* (vgl. Kittler 1995: 135) zumeist linearen Charakter besitzt.⁴⁶³ Wird dieses »Bauwerk« aus architekturtheoretischer Perspektive gelesen, so konturiert und konstruiert Sutherland mit wenigen Linien eine vitruvianische »Urhütte«, mithin eine »Behausung«, die die Architektur nicht nur auf ihr absolutes funktionales Minimum, sondern insbesondere auf ihre reine Zeichenfunktion reduziert. Der Raum selbst ist daher nicht nur ein »Gefäß«, sondern konstituiert aus dem »architektonische[n] Code« (Eco 2002: 297) einen »ikonischen Code« (ebd.), ist also als (hieroglyphisches) Symbol zu *lesen*. Auch die vitruvianische Urhütte entsteht aus der mimetischen Nachahmung der Wirkprinzipien der Natur (vgl. dazu etwa Meisenheimer 2018: 226–227), der Vergleich zur hieroglyphischen Naturschrift, wie sie etwa Jean Paul (1804: 32) in seiner *Vorschule der Ästhetik* verhandelt, liegt daher nicht mehr fern. Einmal mehr ist in diesem Zusammenhang auf Hoffmanns innerdiegetisch ausbuchstabierten Architekturen zu verweisen, die – auch als Metapher für die »Architektur«

463 Vgl. dazu einmal mehr Victor Hugos *Notre-Dame de Paris*. 1482: »Die Baukunst begann wie jede Schrift. Zunächst war sie nur Alphabet. Man richtete einen Stein auf, und das war ein Buchstabe und jeder Buchstabe war ein Sinnbild« (Hugo 2002: 99)

der Texte selbst – dezidierten Zeichencharakter besitzen. Neben *Der Artushof* und *Das steinerne Herz* ist an dieser Stelle insbesondere eine Szene im fürstlichen Garten in *Die Elixire des Teufels* anzusprechen, in der Medardus dem Inspektor der fürstlichen Bildergalerie (!) das Ideal einer Urhütte erklärt: »Die einfachsten anspruchslosesten Gartenhäuser, Strohdächer auf Baumstämme gestützt, [...] die jenen angedeuteten Zweck erreichten« (DKV, ELIXIERE: 147) und »ohne kleinliche Nachahmerei, [...] nur das Anmutige, den dem Gemüte des Beschauers wohltuenden Eindruck« (ebd.) bezwecken. Mit dieser Beschreibung verweist Hoffmann wiederum auf die Funktionsweise seines Erzählverfahrens – mithin sind diese Baugeschichten, wie bereits ausgeführt, also auch Anleitungen zum Geschichtenbauen, in denen die Baumeister:in in einer Fluchtlinie mit der (erweiterten) Autor:in zu lesen ist. Da der »Baumeister [...] das willkürlich, ja das heterogen scheinende, so herrlich zu einem sinnigen bedeutungsvollen Ganzen [...] verbinden« (ebd.: 146) muss, ruft Hoffmann hier die »Manier Callot's« nicht nur als bildästhetisch ausbuchstabiertes poetisches Programm, sondern auch als raumästhetische »Vor-Schrift« zum Lesen und Schreiben auf. Die »Manier Callot's« zeichnet sich, wie Hoffmann zu Beginn der *Fantasiestücke* schreibt, ebenfalls dadurch aus, dass sie »oft nur durch ein paar kühne Striche angedeutet [...] überreiche [und] aus den heterogensten Elementen geschaffenen Kompositionen« (DKV, JC: 17) realisiert, so dass die »Figuren [...] aus dem tiefsten Hintergrunde [...] kräftig und in den natürlichsten Farben glänzend hervor[treten].« (Ebd.)

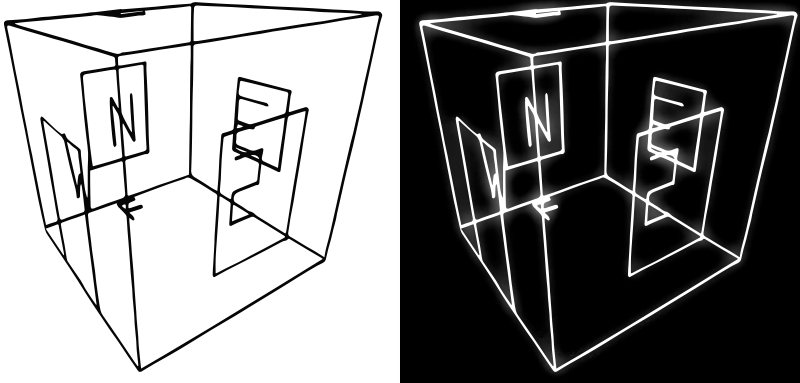


Abb. 8. Sutherlands ›Raum‹ – links: Nachbau der originalen Grafik aus dem Aufsatz ›A head-mounted three dimensional display‹ von 1968; rechts: Annäherung, wie der ›Raum‹ mit der zeitgenössischen Displaytechnologie (Vektorenbildschirm) tatsächlich in VR ausgesehen haben könnte. Quelle: Eigene Darstellung unter Verwendung von Sutherland (1968).

Sutherland ›schreibt‹ seine ›Urhütte‹ mit dem ›Kathodenstrahl‹ (vgl. Sutherland 1968: 759) auf eine dimensionslose dunkle Fläche, schafft also mithin ein ›callotisches Nachtstück‹ in dem die Proband:innen seines Experiments in einer weitgehend schwarzen virtuellen Umgebung verortet werden, in der dieser Kathodenstrahl leuchtende, dreidimensional scheinende Linien hinterlässt. In dieser Fluchtrichtung fungieren die Nutzer:innen als ›erweiterte Autor:innen‹ – nicht nur, weil sie Perspektive und Blickrichtung frei wählen können, sondern insbesondere, weil dieser Raum *gelesen* werden muss. Aus den wenigen zeichenhaften Linien sollen die Nutzer:innen ein ›Haus‹ aktualisieren.⁴⁶⁴ Mit seinem Raum ›erbaut‹ Sutherland also ein ›Nachtstück‹, das sich nicht nur durch seine Ästhetik, sondern auch durch eine ›bildliche Poetik‹ auszeichnet. Ähnlich zum Chiaroscuro, das Hoffmann etwa in der *Jesuitenkirche in G.* ausbuchstabiert, besitzt auch dieser Raum Ambiguitäten, die – parallel zur Herausbildung einer ›kompetenten Leser:in‹ in der Romantik

464 Sutherland deutet seine rudimentären Wireframes tatsächlich als ›Architekturen‹ – so schreibt er etwa, dass ein kleiner Würfel, der auf einen größeren Würfel platziert wurde, als ›Kamin‹ zu deuten sei: »In one picture a small cube was placed above a larger one giving the appearance of a chimney on a house.« (Sutherland 1968: 763)

– nur durch eine spezifische Rezeptionsmodalität funktioniert.⁴⁶⁵ Analog zu den »kühne[n] Striche[n]« (DKV, JC: 17) von Callots Kupferstichen schafft der *Eigensinn* von Sutherlands Technik eine Ästhetik, die Ambiguitäten, mithin also Unbestimmtheitsstellen produziert,⁴⁶⁶ die als »Appell« respektive als »Affordanz« an die Nutzer:innen gerichtet sind. Diese Ästhetik konstituiert wiederum »die Affection durch die Objecte oder ihren Schein selbst, oder durch Zeichen, mittelst welcher sie die Leser und Zuhörer nöthigen, die bezeichneten Objecte selbst in sich hervorzubringen.« (Novalis 1901b: 647)

Eine zweite Analogie zum Chiaroscuro findet sich in der (heterotopischen) Zusammenführung von Berechenbarkeit und Imagination – Sutherlands »Urhütte« realisiert mithin eine virtruvianische »*scenographia*«,⁴⁶⁷ die einerseits ein zutiefst berechnetes Substrat besitzt, andererseits aber nur mittels der Imagination der Rezipient:innen funktioniert. Vor der Folie der bildlichen Medialität, die in Hoffmanns »Vorgängigkeit des Visuellen« (Kremer 2003: 177) eingeschrieben ist, sind die atmosphärischen Räume, die Hoffmann durch Reflexion und Projektion der imaginären »inneren Bilder« (vgl. DKV, SB2: 69) als »Gemälde der Natur« (vgl. Fehrenbach 2002: 533) schafft, in einer Fluchtlinie mit Sutherlands »Urhütte« zu lesen. Tatsächlich reicht, wie Hoffmann mit dem kontemplativen Blick in der »Manier Callot's« andeutet und später aufs Deutlichste in der *Serapiontik* ausbuchstabiert, die Medialität respektive der *Eigensinn* dieser »Schattenbilder des in tiefe Nacht versunkenen Lebens« (DKV, SB2: 13) nicht aus – vielmehr sind die Bilder mittels des »Feuers« der Fantasie in die Atmosphäre des imaginären *Raum* zu projizieren. Erst diese neuen »im Innern aufgegangen[en]« (ebd.: 69) Bilder sind dann mit ihren »Gestalten, Farben, Lichtern und Schatten [...] ins äußere Leben zu tragen.« (Ebd.: 69). Hoffmanns Poetik ist demnach »Lichtmalerei« – mithin ein Motiv, das als zutiefst »modern« gelten kann. So prognostiziert László Moholy-Nagy um 1929 in ei-

465 Sutherland unternimmt etwa auch Experimente, in denen er seinen Proband:innen die dreidimensionale Molekülstruktur einer chemischen Verbindung in VR zeigt. Bei diesem Experiment kommt er zu dem Schluss, dass nur Teilnehmer:innen mit Vorerfahrung – mithin also »kompetente Leser:innen« – diese Räumlichkeit entschlüsseln können (vgl. Sutherland 1968: 763).

466 Sutherland widmet den visuellen Ambiguitäten eine ganze Seite in seinem Aufsatz (vgl. Sutherland 1968: 763) – was insbesondere vor der Folie des ingenieurswissenschaftlichen Publikationsformats, die sich in den 1960-er Jahren dezidiert mit der Technik des Computers und nicht mit kognitionspsychologischen Fragestellungen auseinander setzt, durchaus unüblich scheint.

467 Vgl. dazu die Anmerkungen zur »Szenografie« in der Fußnote auf Seite 463.

nem Aufsatz in der Zeitschrift des *Deutschen Werkbundes* einen Paradigmenwandel in der Malerei, die zukünftig auch als ›Lichtgestaltung‹ zu denken sei:

bis gestern bedeutete die ›malerei‹ die spitze der optischen gestaltung, ihr sinn war, daß sie mit der verschiedenen reflexionsfähigkeit der verschiedenen farbstoffe arbeitete, soweit ein farbstoff das licht zurückzuwerfen oder zu schlucken imstande war, wurde er für die gestaltung eines angestrebten optischen ergebnisses, das im gründe die weit im spiele des lichtes wiedergeben sollte, verwendet, es besteht kein zweifel darüber, daß diesem vorgang gegenüber eine direkte strahlung des lichtes selbst viel intensivere wirkung erzeugen könnte, wenn sie in demselben maße beherrscht würde, wie die pigmentmalerei. und in der tat, das ist das zukunftsproblem der optischen gestaltung: *die gestaltung des direkten lichtes*. (Moholy-Nagy 1929: 258)

Mit seiner ›bildlichen Poetik‹ realisiert Hoffmann jene Ästhetik des Lichts im Imaginären, wie sich mit den zahlreichen Verweisen auf den ›Glanz‹, mithin der als »stetiges und geschlossenes Leuchten« (Aristoteles 1957: 96) beschriebener Charakteristik eines imaginären Bildes belegen lässt. Tatsächlich konturiert Hoffmann – etwa im *Serapiontischen Prinzip* – demnach den *Eigensinn* einer additiven Farbmischung – mithin ein Phänomen, das mit der Medientechnik um 1800 bestenfalls in den Phantasmagorien der Laterna magica zu realisieren ist (vgl. dazu Kapitel 8.6). Diesen *Eigensinn* implementiert Hoffmann im Imaginären, indem die mittels der Atmosphäre verwirklichten⁴⁶⁸ ›Lichtfäden‹ zu einem räumlichen »Gewebe der künftigen Blüten« (Jean Paul 1804: 71) versponnen werden, dessen ›Eigenleuchten‹ durch den Glanz gegeben ist – also jene Ästhetik vorzeichnet, die Sutherland gut 150 Jahre später in seinem rudimentären Raum umsetzt.

Wie bereits ausgeführt, lässt sich seit der Antike ein Zusammenhang zwischen dem ›Glanz‹ und der Schönheit nachweisen (vgl. Hatzemböller/Walzel 2009: 20; Perpeet 1988: 22), mithin eine Vorstellung, die auch um 1800 noch Gültigkeit besitzt, wie sich auch im nachfolgenden Zitat von Karl Philipp Moritz zeigt:

Von dem reellen und vollendeten Schönen also, was unmittelbar sich selten entwickeln kann, schuf die Natur doch *mittelbar* den Wiederschein

⁴⁶⁸ Die Atmosphäre macht etwas *sichtbar* – im Anbetracht der dezidiert optischen Epistemologie, die das Visuelle als zentrales Dispositiv des Ontologischen privilegiert, ist diese Sichtbarmachung also auch als Realisierung zu deuten.

[sic!] durch Wesen in denen sich ihr Bild so lebhaft abdrückte, dass es sich ihr selber in ihre eigene Schöpfung wieder entgegen warf. – Und so brachte sie, durch diesen verdoppelten Wiederschein sich in sich selber spiegelnd, über ihrer Realität schwebend und gaukelnd, ein Blendwerk hervor, das für ein *sterbliches Auge* noch reizender, als sie selber ist. (Moritz 1788: 15)

Es ist also zu argumentieren, dass Moritz hier die Metapher »Luftsäule« (Jean Paul 1804: 33) beschreibt, die auch Jean Paul heranzführt, um das »Aetherblau« (ebd.) der Fantasie als Kaskade endloser Projektionen und Reflexionen zu konzeptualisieren. Wie bereits gezeigt, konstituiert sich durch diese Potenzierung neues, vom alltäglichen Substrat losgelöstes, poetisches Potential, dessen »überbelichtete« Ästhetik hier »lichtatmosphärisch« (vgl. dazu auch Dobryden 2017: 38) als »Blendwerk« gelesen wird.⁴⁶⁹ Vor der Folie der romantischen Praxis poetische Prinzipien mittels physikalischen Phänomen zu umschreiben ist einmal mehr Goethes *Farbenlehre* anzusprechen, in der er feststellt, dass sich in der Blendung ein durchaus »fantastisches« Motiv als wahrnehmungs-ästhetisches Phänomen offenbart (vgl. Goethe 1810a: 14). Trotz der Privilegierung des Sehens als zentraler epistemischer Sinn (vgl. auch Gregory 2017: 193; Putscher 1991: 150) stellen sich am geblendeten Auge, wie bereits Leonardo da Vinci vermutet, »*simulacra*« ein (vgl. Fehrenbach 2005: 130), mithin (Farb-)Erscheinungen, die objektiv nicht vorhanden sind und ihren Ursprung im Imaginären haben. Auch Hoffmann verarbeitet diese Poetik des Blendens, wie sich etwa mit Blick auf den *goldenen Topf* zeigen lässt. Hervorzuheben ist, dass sich in dem Märchen nicht nur das Eigenleuchten im Raum nachweisen lässt (»Ein magisches blendendes Licht verbreitete sich überall, ohne daß man bemerken konnte, wo es herkam, da durchaus kein Fenster zu sehen war.« (DKV, GT: 269–270)), sondern sich insbesondere die atmosphärisch sichtbar

⁴⁶⁹ Vgl. dazu auch eine Passage aus der vierten »Vigilie« des goldenen Topfes, in der deutlich wird, dass sich dieser »innere Spiegel« auch durch das Gewebe aus den atmosphärischen Lichtfäden konstituiert, der darüber hinaus durch die Schlangenmetaphorik deutliche Verweise auf die Schriftlichkeit des Spiegelbildes aufweist: »[D]er Stein warf wie aus einem brennenden Fokus Strahlen rings herum, und die Strahlen verspannen sich zum hellen, leuchtenden Kristallspiegel, in dem in mancherlei Windungen, bald einander fliehend, bald sich in einander schlingend, die drei goldgrünen Schlänglein tanzten und hüpfen« (DKV, GT: 255).

gemachten Lichtstrahlen auffinden lassen, wie sich etwa in der Metamorphose Anselmus vom Schreiber zum Dichter zeigt:

So rief die fürchterliche Stimme des gekrönten Salamanders, der über den Schlangen wie ein blendender Strahl in den Flammen erschien, und nun sprühten ihre aufgesperrten Rachen Feuer-Katarakte auf den Anselmus und es war als verdichteten sich die Feuerströme um seinen Körper und würden zur festen eiskalten Masse. (Ebd.: 302)

Auch in der letzte ›Vigilie‹ des Märchens spielt Hoffmann mit den Lichtphänomenen und ihrer durch das Blenden ausbuchstabilten Verweisfunktion auf die Fantasie:

Das Azur löst sich von den Wänden und wallt wie duftiger Nebel auf und nieder, aber blendende Strahlen schießen durch den Duft, der sich wie in jauchzender kindischer Lust wirbelt und dreht und aufsteigt bis zur unermeßlichen Höhe, die sich über den Palmbäumen wölbt. – Aber immer blendender häuft sich Strahl auf Strahl, bis in hellem Sonnenglanze sich der unabsehbare Hain aufschließt, in dem ich den Anselmus erblicke. (Ebd.: 319)

Wie bereits mit Verweis auf Kittler (1995: 135) im Rahmen dieser Arbeit gezeigt, verhandelt Hoffmann mit den im Märchen auftretenden Schlangen die Schriftlichkeit. Indem diese Schlangen mit Attributen des Glanzes (vgl. etwa DKV, GT: 235) und des Feuers (vgl. etwa ebd.: 238) ausgestattet werden, verweisen die (Licht-)Strahlen ebenfalls auf die Kulturtechnik der Schrift – Hoffmann buchstabiert diesen Zusammenhang mehrmals im Text aus (vgl. etwa ebd.: 235, 238), besonders prononciert findet sich die Verbindung von (Feuer-)Strahl und Schrift etwa in der ›Rede‹ des Holunderbusches an Anselmus: »Die Sonnenstrahlen brachen durch das Gewölk und der Schein brannte wie in Worten« (ebd.: 234).

So ist diese in der Atmosphäre des Raums durch Projektion aufgespannte *Textur* in einer Fluchtlinie zur Schrift zu lesen. Auch Sutherlands puristische ›Urhütte‹ erhält bezeichnenderweise eine tatsächliche *Beschriftung* (vgl. Abb. 8 auf Seite 485), die aufgrund der verwendeten Medientechnik als leuchtende Zeichen auf einer dunklen und zunächst dimensionslosen Fläche erscheint: Die Wände sind etwa mit den Buchstaben der Himmelsrichtungen, die Decke mit ›C‹ (= ceiling) und der Boden mit ›F‹ (= floor) versehen (vgl. Sutherland 1968: 763). Anstatt eines ›Bodens‹ besitzt die Urhütte mit ihrem ›F‹ für ›floor‹ lediglich den *Verweis* auf einen festen Untergrund und löst damit Fru-

tigers Postulat, die Linie sei das Fundament der Schriftlichkeit geradezu bildlich ein (vgl. Frutiger 2016: 18). Festzuhalten ist, dass erst durch diese Inskription mit leuchtenden Linien eine Dimensionalität suggestiv erschaffen wird, die aus der dimensionslosen Dunkelheit, aus dem »elektronischen Äther [...], der keinerlei Dimensionen mehr besitzt« (Virilio 2015: 262) entsteht.

In diesem Zusammenhang lässt sich ein Konzept heranzuführen, das Paul Virilio für die Oberflächen einer modernen Stadt vorgeschlagen hat. Virilio konstatiert nicht nur, dass »die Opazität der Bau-Werkstoffe [...] gegen null« (ebd.) gehe, sondern, dass das »Stadtbild« eine »Überbelichtung« (ebd.: 263) etabliere, da die »gebaute Stadt« in Anbetracht immer schnellerer Kommunikationsmittel in letzter Konsequenz »Teil einer »elektronischen Topologie« (ebd.: 262) werde. Mithin setzt Sutherland demnach grafisch um, was Lévy (1998: 47) und Ryan (2015: 33) für die Aktualisierung des Texts als virtuelles Objekt prognostizieren: Während die Leser:innen eine »semantic landscape« (Lévy 1998: 47) im »Zwischenraum von Buch und Lampe« (vgl. Foucault 2008: 122) aufspannen, *schreibt* Sutherland eine »elektronische[] Topologie« (Virilio 2015: 262) in den Raum; wo Hoffmann für diese Sichtbarmachung auf eine »Atmosphäre des Dichters« (Novalis 1901a: 33) rekurriert, um die »glänzenden« Lichtstrahlen in den imaginären »Aether« (Novalis 1901b: 564) zu projizieren, bringt Sutherland medientechnische Verfahren in Stellung, um das »Eigenleuchten« (vgl. Aristoteles 1957: 96) im »elektronischen Äther« (Virilio 2015: 262) zu realisieren. Geradezu plakativ setzt Sutherland mit seiner virtuellen »Urhütte« den Archetyp eines *Raumes* um, dessen Beschriftung mit den vier Himmelsrichtungen ihn als »Blaupause« oder als »Karte« markieren, als »architektonische[n]« (Eco 2002: 297) respektive »ikonischen Code« (ebd.), der als Modell (vgl. Mucha 2016: 278) auf das »Prinzip des Raumes« (Eco 2002: 297) verweist. Was Virilio für die Makro-Ebene des urbanen Raums prognostiziert, nämlich, dass »das Interface Mensch/Maschine die Fassaden der Gebäude« (Virilio 2015: 263) ersetzt, zeichnet Sutherland daher mit seinem Experiment im Kleinen vor – so bildet die »Urhütte« eine »Interfassade« (ebd.: 262), mithin eine »Einschreibungsfläche« (ebd.: 262; vgl. dazu auch Foucault 2008: 121–122) für einen hypermedialen Raum, wie ihn Hoffmann etwa mit dem »Cabinet« (*Das Sanctus*), mit dem arabesk beschrifteten Landsitz (*Das steinerne Herz*) und nicht zuletzt mit der »Passage« in *Der Artushof* ausbuchstabiert. Analog zu Victor Hugos *Notre-Dame de Paris. 1482*, in der die Fassade der Kathedrale das »Buch der Menschheit« (Hugo 2002: 101) darstellt, indem es auf das Transzen-

dente, Metaphysische verweist (»Gott war das Wort« (Johannes 1,1)⁴⁷⁰), referenziert die Interfassade – ähnlich zu Hoffmanns und Sutherlands Architekturen – in erster Linie sich selbst und bildet damit einen ›glänzenden Spiegel‹, um die Imaginationskraft der Rezipient:innen in einer endlosen Kaskade aus Projektion und Rezeption zu potenzieren und den epistemischen (und aufklärerischen) Sinn der Augen zu ›blenden‹. Sie sind demnach ›Cabinette‹, die heterotopisch »Erinnerung und Ahndung« (Novalis 1901a: 33) – also Reflexion und Projektion – zusammen schalten und so ein hypermediales (vgl. Bolter/Grusin 2002: 35–36) und selbstreferentielles ›Spiel‹ verwirklichen.

Die Anziehungskraft dieser ›Orte‹ zeichnet sich gerade durch ihre nicht-Gegenständlichkeit aus: »The most striking virtual objects in the natural world are optical—perfectly definite visible ›things‹ that prove to be intangible, such as rainbows and mirages.« (Langer 1953: 48)

In dieser Fluchtlinie ist die Idee des ›Eros‹ anzusprechen, die sich – auch durch diese immanente ›Unberührbarkeit‹ – konstituiert. Wenn etwa Heim (1991: 60) von ›Liebe‹ spricht, die er in den Linien der Computergrafik verortet, dann meint er damit durchaus eine Liebe in platonisch-erotischer Deutung, wie er später konkretisiert (vgl. ebd.: 61, 63): Eros sei das Bestreben, unser endliches Sein zu erweitern, mithin etwas von unserem physischen Selbst über unsere sterbliche Existenz hinaus zu bewahren. Wie sich mit Verweis auf Kremer (2003: 69) feststellen lässt, findet sich dieses Motiv auch im »Konzept der Naturschrift« in der Romantik wieder: Als »geistige Wiedergeburt bzw. Sublimation des Körpers im Imaginären« wird die Präsenz des Subjektes transzendental erhöht. Besonders prononciert ist dieser Befund im *goldenen Topf* nachzuweisen, in der die Schlangen nicht nur in einer Fluchtlinie zur Schriftlichkeit, sondern insbesondere vor der Folie einer »Erotik der Alphabetisierung« (Kittler 1995: 119) zu deuten sind. Die Verbindung von Schlange und Sinnlichkeit ist dabei nicht nur im Kontext der zeitgenössischen Psychologie zu lesen (vgl. Schubert 1840: 106), sondern im Kontext der Lichtmetaphorik auch als Referenz auf die antike Vorstellung von Licht und Eros (vgl. Perpeet 1988: 25). So beinhaltet die Schrift ein dezidiert transformatives Moment, das Hoffmann bereits zu Beginn des Märchens durch die zeitliche Verortung (»Himmelfahrtstage« (DKV, GT: 229)) ausbuchstabiert. Mithin ist das Ziel zwischen Anselmus' Schreibübungen und den Utopien der

470 Zur Zitierung von Textstellen aus der Bibel vgl. die Anmerkungen in der Fußnote auf Seite 422.

digitalen Avantgarde der 1990-er nahezu deckungsgleich: Anselmus findet als Dichter mit der Schlange Serpentina in »dem geheimnisvollen wunderbaren Reiche« (ebd.: 315) der Schrift einen Raum, den »er für die Heimat erkannte« (ebd.: 315), während Heim (1991: 61) davon träumt, im *Cyberspace* ein Zuhause für Geist und Herz zu finden.⁴⁷¹

In jenem ›Virtuellen‹ realisiert sich Hoffmanns Ideal eines Kunstwerks, das »nur noch im Kopfe stattfindet« (Kesting 1990: 169) – denn die virtuellen Umgebungen, die Sutherland skizziert und die in den 1990-er Jahren unter dem Begriff des ›Cyberspaces‹ weitergeführt werden (vgl. Benedikt 1991: 186), sind Konglomerate aus ›purer Information‹ (vgl. Heim 1991: 61). Und dennoch: Der *Eigensinn* der verwendeten Medientechnik ›zwingt‹ die VR-Pioniere stets auf die Fantasie ihrer Nutzer:innen zu rekurrieren – die ›gebauten‹ Anwendungen funktionieren nur dann, wenn die Nutzer:innen, wie bereits Sutherland (1968: 763) anmerkt, dem (romantischen) Ideal einer *kompetenten* ›erweiterten Autor:in‹ (vgl. Novalis 1901a: 34) entsprechen und so eine selbstreflexive und bewusste suspension of disbelief (vgl. Coleridge 1847: 1) walten lassen – mithin also jene Rezeptionsmodalität, die um 1800 bereits mit dem Konzept der ›Besonnenheit‹ konturiert wurde (vgl. AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 633; Jean Paul 1804: 55–57). In dieser Fluchtlinie ist ebenso anzumerken, dass bis in die 2010-er Jahre die meisten VR-Anwendungen lediglich den Status von Prototypen besaßen und sich zum Großteil als Visionen und ›Gedankenkonzepte‹ entpuppten, wie Ryan (2015: 35) mit ihrem zugespitzten Urteil (»castles in thin air«) feststellt. Während die VR-Community diesen Befund stets mit deutlich negativem Vorzeichen deutete, zeigte sich jedoch spätestens in den 2010-er Jahren, als die vollständige Realisierung dieser Konzepte in den Bereich des technisch Machbaren rückte, dass die Umsetzung einer vollständigen Replikation des Alltäglichen – was Esposito (1998: 270) unter dem Begriff der ›Simulation‹ zusammenfasst – kaum zu ansprechenden Inhalten führte. Während Sutherland mit seinem Experiment das ›Prinzip eines Raumes‹ referenziert, spekulieren die Visionäre in 1990-er Jahren davon, dass ein Haus im Cyberspace kein Symbol, sondern ein tatsächliches Haus *sein* solle (vgl. Lanier/Biocca 1992: 161). Obwohl also in den Anfangstagen mit reichlich vi-

471 Heims Text erschien im Sammelband *Cyberspace – First Steps*, erhebt also durchaus wissenschaftlichen Anspruch. Einordnend ist einmal mehr darauf hinzuweisen, dass insbesondere die digitale Avantgarde der frühen 1990-er Jahre den immersiven digitalen Realitäten mit geradezu überschwänglichem Enthusiasmus begegnete (vgl. dazu auch Kapitel 2.1)

sionärem Pioniergeist und Begeisterung an immer neuen Experimenten mit VR gearbeitet wurde (vgl. etwa Heim 1991: 59–60; Lanier/Biocca 1992: 150), stellte sich mit der ›Consumer-ready-VR‹ und spätestens mit dem gegenwärtigen ›Metaverse‹ die große Enttäuschung ein. Während in den 1990-er Jahren noch die Unambiguität des computergenerierten Virtuellen gelobt wurde,⁴⁷² ist in den zeitgenössischen Genres der VR (vgl. Sieß 2020: 208) eine tief sitzende ›visual-fatigue‹ (vgl. dazu etwa Hirota et al. 2019: 759) festzustellen, die auch diesem ›calculierten‹ (vgl. Flusser 2015: 277; Schleiermacher 1838: 14) Determinismus geschuldet ist.

So kommt Hoffmanns Erzählverfahren in letzter Konsequenz eine zutiefst ›moderne‹ und geradezu prognostische Aufgabe zu: Der *Eigensinn* des Virtuellen kann nicht in der *Simulation* begründet sein, sondern vielmehr in einer genuin transformativen Ästhetik, die gerade durch ihre Unabgeschlossenheit und Heterogenität affirmativ mit der Fantasie – mithin also mit der *Eigensinnigkeit* der Rezipient:innen ›spielt‹. Das Virtuelle funktioniert also – insbesondere vor der Folie von Hoffmanns Poetik – *durch* die subjektive Fantasie.

472 »We love the simple, clear-cut linear surfaces that computers generate. We love the way computers reduce complexity and ambiguity, capturing things in a digital network, clothing them in beaming colors and girding them with precise geometrical structures.« (Heim 1991: 60)

15 ›Virtuelle Orte‹

Hoffmanns imaginäre Atmosphären

Sutherlands ›Nachtstück‹, das er mit dem Kathodenstrahl in den schwarzen Äther ›schreibt‹, besitzt, wie sich nachfolgend zeigen lässt, eine eigenständige Atmosphäre, die in einer Fluchtlinie mit der Dämmerung zu lesen ist. Deutlich wird dies insbesondere bei der Fotografie und Inszenierung des ›Zwielichts‹ (vgl. dazu auch Theilen 2017: 270), wie Böhme (2006a: 61) feststellt:

Das Bild der Dämmerung muss [...] quasi randlos sein, es muss Tiefe haben und in seiner unvermeidlichen Rahmung den Raum ahnen lassen. Aus diesem Grund ist das Diapositiv zur Darstellung der Dämmerung dem Foto überlegen. Im diaphanen Licht ist sie atmosphärischer, hat mehr räumliche Tiefe und sie verbindet sich durch die Präsentation in der Dunkelheit besser dem Raum.

Mithin wird so eine ›Atmosphäre des Lichts‹ geschaffen, sodass, wie Böhme (2006b: 157) an anderer Stelle schreibt, diese »Beleuchtungen [...] der Landschaft jeweils eine bestimmte, eine charakteristische Atmosphäre« geben.

Wie bereits mit Verweis auf Moholy-Nagy (1929: 258) ausgeführt, stellt »die *gestaltung des direkten lights*« eine neue Ästhetik der Malerei dar, deren ›Intensität‹ nicht mehr mit den Pigmentfarbstoffen zu vergleichen ist. Wie verhält sich dieser Befund, wenn diese Charakteristik auch auf das »Miniaturgemälde einer Vorstellung« (Reil 1803: 55) ausgedehnt wird, das, so eine grundlegende These der Psychiatrie um 1800, im Imaginären durch den symbiotischen Verbund von Wahrnehmung und Einbildungskraft hervorgebracht wird? Sind demnach diese ›Bilder‹ mit einer ähnlichen diaphanen und ›inten-

siven ›Ästhetik⁴⁷³ verstehen? Hervorzuheben ist, dass sich sowohl die subjektive Perzeption als auch die Introspektive unter dem Vorzeichen einer ›Lichtästhetik‹ lesen lassen, da in scholastischer Vorstellung das »menschliche Auge selbst lichthaft [ist] und wie die Sonne Licht« (Perpeet 1988: 21) emittiert – mithin ein Befund, der auch für das »innere Auge« (vgl. Schubert 1840: 125) bei introspektiver Perspektive zu beanspruchen ist, bei der etwa das Denken als das »Sehen mit den Augen der Seele« (Perpeet 1988: 21) aufgefasst wird. Goethe stellt fest, dass die Atmosphäre – im Sinne eines ›trüben‹ Dunstes respektive Staubes in der Luft – den Lichtstrahlen erst zu ihrer Sichtbarkeit verhilft, denn Licht verlange stets ein diaphanes Medium, um vom menschlichen Auge wahrgenommen zu werden (vgl. Goethe 1810a: 124; Böhme 2006b: 144–145; vgl. dazu auch Novalis 1901a: 2).

Insofern ähneln die VR-Experimente, mit denen Sutherlands Apparatur (›sword of damocles‹) mittels Kathodenröhren Lichtstrahlen in die ›Dämmerung‹ projiziert, aus (bild-)ästhetischer Perspektive durchaus den Bildern der Einbildungskraft, welche, so die gegen Ende des Kapitels V verfolgte These, nur durch das *Medium* der Atmosphäre im Imaginären sichtbar werden und in einer Fluchtlinie zu den verwobenen Lichtstrahlen zu lesen sind, die bereits Leonardo da Vinci im Sehvorgang vermutete (vgl. Fehrenbach 2005: 129). Indem also die ›erweiterten Autor:innen‹ das *virtuelle* Substrat eines Textes zu einem räumlichen Netzwerk (vgl. Ryan 2015: 33) respektive einer »irregular semantic landscape« (Lévy 1998: 47) *aktualisieren*, führen sie, bildästhetisch gesprochen, diesen *Verwebungsprozess* der metaphorischen, durch die Atmosphäre sichtbar gemachten Fäden durch.⁴⁷⁴



Wie bereits in Kapitel V ausgeführt wurde, haben bisherige Theorien, die sich mit dem Begriff respektive mit dem Konzept der Atmosphäre auseinander setzten, das Atmosphärische aus räumlicher (vgl. Blum 2010: 13; Hahn 2008: 279), (kunst-)ästhetischer (vgl. Böhme 2006b: 56; Fehrenbach 2002: 524) und

473 Vgl. etwa die Ausführungen zum ›Glanz‹ in Kapitel V.

474 Einmal mehr ist in diesem Zusammenhang auf die Verwendung dieser Metaphorik in Hoffmanns Werk hinzuweisen: Stellvertretend ist hier etwa das Vorwort des fiktiven Herausgebers in *Die Elixire des Teufels* anzusprechen, in der das sprachliche Bild der »symbolische[n] Erkenntnis des geheimen Fadens« (DKV, ELIXIERE: 12) Verwendung findet.

›leiblicher‹ (vgl. Schmitz 2016: 11) Perspektive gedeutet, jedoch bislang nicht erkannt, dass Atmosphären auch durch die Aktualisierung eines virtuellen Objektes entstehen und so von den Subjekten selbst durch ihre individuelle Einbildungskraft herausgebildet werden, *indem sie ›Orte‹ zu ›Räumen‹ transformieren.*

Wie die vorliegende Arbeit gezeigt hat, eignet sich insbesondere die zeitgenössische Kultur um 1800 für die Verhandlung dieser These, da, um nochmals mit Foucault (2008: 121) zu argumentieren, das »19. Jahrhundert einen Raum der Imagination entdeckt [hat], dessen Stärke die vorherigen Zeitalter noch nicht einmal geahnt haben dürften.« Dabei spiegelt sich in Hoffmanns Arbeiten nicht nur jene Schwerpunktsetzung auf das Imaginäre wider, vielmehr entwickelt Hoffmann eine ›multimodale‹ Poetik, die dezidiert auf eine *Interaktion* zwischen der Leser:in als ›erweiterte Autor:in‹ mit dem textuellen Substrat abzielt und so jenen »Gärungsprozess an der Kontaktzone« (Blum 2010: 13) zwischen Subjekt und Ort befördert, der das Atmosphärische auszeichnet. Hoffmanns *Interaktion* zwischen Text und Leser:in findet also nicht nur im zwischen dem gedruckten Text und dem Subjekt statt, sondern wird sukzessive in einer arabesken Verschachtelung ins Imaginäre verlagert, so dass schlussendlich auch der Text als hieroglyphische Inskription im ›Wunderblock‹ der Erinnerung zu deuten ist.

Gleichwohl der bereits zu Beginn des Kapitels herangezogene Gernot Böhme als einer der wichtigsten Gewährsmänner für den Begriff der Atmosphäre als ästhetische Kategorie gelten kann, sind dessen Arbeiten im gegenwärtigen Fachdiskurs nicht unumstritten: Zu kritisieren an Böhmes Ansätzen zur Beschreibung des Atmosphärischen sei etwa die »›Luftleere‹«, wie Büttner/Theilen (2017: 8) in der Einleitung ihres Sammelbands *Phänomene der Atmosphäre* schreiben, denn die von Böhme (und Hermann Schmitz) aufgerufene Phänomenologie klammere »die natürlichen atmosphärischen Gegebenheiten [...] bzw. das natürliche Wettergeschehen« weitgehend aus. Gleichwohl ist der Fokussierung auf die ›natürlichen‹ Phänomene wiederum vorzuwerfen, dass diese das ›Empfinden‹ respektive das ›Spüren‹ (Böhme 2006a: 63) des Subjekts lediglich auf subjektexterne (Umwelt-)Bedingungen zurückführen und das Potential des Individuums *aus sich selbst* Atmosphären hervorzubringen kaum in ihre Überlegungen miteinbeziehen. Für das in dieser Arbeit projizierte Vorhaben ist diese Diskussion jedoch nur insofern hilfreich, als dass

sich Atmosphäre, so die hier vorzubringende These, vielmehr als *Zwischenraum* von »etwas Gegebenen« (dem »Natürlichen«)⁴⁷⁵ und dem Subjekt konstituiert.

Zunächst ist festzuhalten, dass in der Aufklärung »das Gegebene« unter dem Vorzeichen einer zu vollziehenden Transformation gedeutet wurde, denn »der Aufklärung [ging es] allgemein um den Übergang vom Gegebenen zum Gemachten« (ebd.: 44), wie sich etwa mit Schillers Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* nachweisen lässt: So beschreibt Schiller (1875a: 110) die durch die menschliche Moral getriebene Transformation von einem »Nothstaat, der nur aus seiner Naturbestimmung hervorgegangen« ist, zu einem Staat, der »nach Vernunftgesetzen« funktioniert. Nachdem dieser Vorgang innerhalb einer existierenden Gesellschaft durchgeführt werden muss, plädiert Schiller für eine dialektische Lösung, die sich einer »Stütze« (ebd.: 115) bedient, die zwischen dem »Naturstaat« und dem »Vernunftstaat« angelegt ist. Nachdem sich Schiller in seinen Ausführungen auf das einzelne Individuum konzentriert, das mittels einer ästhetischen Erziehung seine persönliche Freiheit erschließt, »weil es die Schönheit ist, durch welche man zur Freiheit wandert« (Schiller 1875a: 109), ist diese »Stütze« innerhalb eines Individuums angelegt. Gleichwohl findet sich sie sich, wie Schiller (1875a: 115) im *Dritten Brief* betont, weder im »natürlichen Charakter des Menschen, der, selbstsüchtig und gewaltthätig, vielmehr auf Zerstörung als auf Erhaltung der Gesellschaft zielt«, noch im »sittlichen Charakter, der [...] erst gebildet werden soll« wieder. Vielmehr plädiert Schiller für einen dialektisch angelegten »dritten Charakter:

Es käme also darauf an, von dem physischen Charakter die Willkür und von dem moralischen die Freiheit abzusondern – es käme darauf an, den erstern mit Gesetzen übereinstimmend, den letztern von Eindrücken abhängig zu machen – es käme darauf an, jenen von der Materie etwas weiter zu entfernen, diesen ihr um etwas näher zu bringen – um einen dritten Charakter zu erzeugen, der, mit jenen beiden verwandt, von der Herrschaft bloßer Kräfte zu der Herrschaft der Gesetze einen Übergang bahnte und, ohne den moralischen Charakter an seiner Entwicklung zu verhindern, vielmehr zu einem sittlichen Pfand der unsichtbaren Sittlichkeit diene. (Ebd.: 116)

Obwohl sich Schiller in seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* im Kontext der – aus Schillers Sicht gescheiterten – Französischen Re-

475 Vgl. dazu auch Blumenbergs Begriff des »Naturgegebenen« (vgl. Blumenberg 2012: 55).

volution mit gesellschafts- und staatspolitischen Ideen beschäftigt, fällt auf, dass sein ›pädagogisches‹ Ziel stets das individuelle Subjekt avisiert. Die »Erziehung durch Kunst gilt also als Voraussetzung für freies, moralisches Handeln, das seinerseits die Grundlage für politische Verantwortungsfähigkeit bildet« (Schober 2012: 216) – für Schiller setzt sich demnach ein Staat durch einzelne, ästhetisch geschulte Individuen zusammen, deren Einbildungskraft in besonderen Maße herauszubilden ist (vgl. dazu auch Schiller 1875c: 149). So betont er im *Sechsten Brief* die Verbindung der Einbildungskraft mit der Empfindungsfähigkeit (vgl. ebd.: 154), die einen »wesentlichen Faktor bei der vollständigen Ausbildung aller Fähigkeiten des Menschen« (Schober 2012: 227) darstelle.

Vor diesem Hintergrund ist daher zu fragen, ob die Romantiker:innen gewissermaßen eine Praxis dieser ästhetischen Erziehung in ihre Poetik integrieren. Wie bereits Schiller mit seinem ›physischen‹ und ›moralischen Charakter‹ geht auch Novalis (1901a: 306)⁴⁷⁶ von einer dualen Konstitution des Menschen aus, deutet diese aber dezidiert unter wahrnehmungsphysiologischen Gesichtspunkten, wenn er schreibt, das Subjekt verfüge über »zwey Systeme von Sinnen, die so verschieden sie auch erscheinen, doch auf das innigste mit einander verwebt sind. Eins heißt der Körper, Eins die Seele.« Gleichwohl die Seele, so Novalis (ebd.) weiter, in einem »Associationsnexus« mit dem Körper stehe und »von diesem afficirt« werde, seien auch die »umgekehrten Verhältnisse anzutreffen«, in dem die Seele den Körper beeinflusst. Aus diesem Grund sei festzuhalten, »daß beyde Systeme eigentlich in einem vollkommenen Wechselverhältnis stehn sollten« (ebd.), sodass »beyde Welten, so wie beyde Systeme eine freye Harmonie, keine Disharmonie oder Monotonie bilden« (ebd.).⁴⁷⁷ Hoffmann verarbeitet diese Forderung, indem er diese Aspekte anhand seiner Figurenzeichnungen ausbuchstabiert: So ließe sich Novalis' ›Monotonie‹ in einer Fluchtlinie mit den Künstler:innenfiguren lesen, die nur in ihrer Kunst zuhause sind (z.B. Kreisler in den *Kreisleriana* oder Serapion in *Der Einsiedler Serapion*) respektive mit Charakteren, die sich nur in der prosaischen ›Körperwelt‹ verorten lassen (z.B. Clara in *Der Sandmann*). Die ›Disharmonie‹ exemplifiziert Hoffmann wiederum besonders prominent in *Prinzessin Brambilla* mit dem ›Krankheitsbild‹ des *Chronischen Dualismus*, in welchem

476 Ein Langzitat der betreffenden Passage findet sich auf Seite 194.

477 Vgl. dazu auch Jean Paul (1804: 22): »Denn wie das organische Reich das mechanische aufgreift, umgestaltet und beherrscht und knüpft, so übt die poetische Welt dieselbe Kraft an der wirklichen und das Geisterreich am Körperreich«.

die Figur Giglio in beiden Welten zugleich verortet ist, während sich Novalis' ›Harmonie‹ im Ideal der besonnenen selbstreflexiven Distanz identifizieren lässt, die Hoffmann etwa in der *Beethoven-Rezension* oder mit Theodor in *Das öde Haus* verhandelt. Als Konsequenz auf Novalis' Forderung der ›Harmonie‹ bzw. Schillers Konzept des ›dritten Charakters‹ (›Stütze‹), der zwischen ›dem Gegebenen‹ und ›dem Gemachten‹ angelegt ist, findet sich mit dem von Jean Paul aufgezeigten ›dritten Weg‹ eine poetologische Methode, die weder das ›Wunderbare‹ durch eine ›reine Ratio‹ aufklärt, noch das ›Wunderbare‹ lediglich erfindet, ohne es zu erklären (vgl. Jean Paul 1804: 26):

Aber es giebt noch ein Drittes, nämlich den hohen Ausweg, daß der Dichter das Wunder weder zerstöre, wie ein exegetischer Theolog, noch in der Körperwelt unnatürlich festhalte wie ein Taschenspieler, sondern daß er es in die Seele lege, wo allein es neben Gott wohnen kann Das Wunder fliege weder als Tag- noch als Nachtvogel, sondern als Dämmerungsschmetterling. (Ebd.: 27)

Mithin steht Jean Pauls ›exegetischer Theolog‹ also in einer Fluchtlinie mit dem zeitgenössischen Menschen, der, wie Schiller (1875b: 149) unterstreicht, »anstatt die Menschheit in seiner Natur auszuprägen [...] bloß zu einem Abdruck seines Geschäfts seiner Wissenschaft« wird. Während auch Jean Paul in seiner *Vorschule der Ästhetik* eine ästhetische Ausbildung konzipiert, findet sich, wie bereits mehrfach in der vorliegenden Arbeit verhandelt, in Hoffmanns Wirkästhetik eine Implementierung derselben wieder, die mit ihrer ›manieristischen Mimesis‹ (vgl. Kapitel 6.6) die Forderung nach einem Mittelweg zwischen Abstraktion und Konkretisation nicht nur als (bild-)ästhetisches Paradigma umsetzt, sondern ebenso darauf abzielt, die Leser:innen zu ›erweiterten‹, ›kompetenten‹ und ›besonnenen‹ Autor:innen zu transformieren.

Schillers »Stütze« (Schiller 1875b: 115) vermittelt zwischen zwei grundsätzlichen Charakterzügen, die in jedem Menschen angelegt sind: mithin dem herauszubildenden »moralischen« (ebd.: 116) sowie dem »physischen« (ebd.) Charakter, der aus einer schieren Notlage in der Auseinandersetzung mit der *Natura naturans*, mithin also dem ›Gegebenen‹, das ›der Schöpfer‹ dem Menschen grundlegend zur Verfügung stellt, hervorgegangen ist. Leibniz deutet diese ›Natur‹ als *virtuelle* Veränderungsgesetze, die von Gott als Schöpfer den Monaden einbeschrieben wurden und die dann wie aufgezogene Uhrfedern nacheinander ablaufen (vgl. Leibnitz 1847: 50). Schiller ist diese Art von Menschenbild fremd, er »wendet sich [...] gegen materialistisch-mechanistische Konzeptionen des Menschen« (Schober 2012: 219). Analog dazu ist auch

die Poetik Hoffmanns zu lesen, der die Mechanisierung des Menschen stets mit defizitärem Vorzeichen vor der Folie des Somnambulismus respektive des Wahnsinns verhandelt. Die Romantiker:innen – und insbesondere Hoffmann – forcieren daher eine Poetik, die Leibniz' Paradigma in Frage stellt: Wirklichkeit wird nicht nur durch das »Ineinandergreifen und -wirken der Natur (d.h. äußerer Gegenwart) und Kunst« (Matt 1971: 20) geschaffen, sondern auch im Imaginären, indem die Leser:innen, wie in diesem Kapitel gezeigt werden soll, als »erweiterte Autor:innen« die Veränderungsgesetze *selbst* in eine »Natur« einschreiben, die sie wiederum *selbst* durch ihre Einbildungskraft geschaffen haben. Mithin realisiert sich in Hoffmanns Poetik daher gewissermaßen ein Ideal Schillers, der im *Sechsten Brief* bedauert, dass der zeitgenössische Mensch – im Gegensatz zur antiken Bürger:in – »innerlich zerrissen« (vgl. Schiller 1875c: 146) sei: »Damals, bei jenem schönen Erwachen der Geisteskräfte, hatten die Sinne und der Geist noch kein strenge geschiedenes Eigenthum; denn noch hatte kein Zwiespalt sie gereizt, mit einander feindselig abzutheilen und ihre Markung zu bestimmen.« (Ebd.: 143) Hoffmann führt diese beiden Aspekte, wie sich unter ästhetischen Gesichtspunkten mit der »manieristischen Mimesis« zeigen lässt, wieder zu einem »Ganzen« zusammen. Unter konzeptionellen Gesichtspunkten ist an dieser Stelle auch die *Schwellenüberschreitung* (Kapitel 12.3) zu nennen, die ebenfalls die strikte Trennung zwischen »Geist« und »Gefühl« in Frage stellt.

Bereits Jean Pauls Bild des »Dämmerungsschmetterlings«, das er für seinen »dritten Weg« verwendet, deutet darauf hin, dass hier eine *atmosphärische* Ästhetik aufgerufen wird: Hoffmanns Poetik, deren Changieren zwischen »moderner« Ratio und »romantischer« Fantastik ebenso als Schwellenphänomen zu lesen ist, eröffnet also eine Perspektive, die »das Gegebene« und die »Seele« als wechselwirkende Polaritäten begreift, in deren Zwischenraum ein »Spiel« stattfindet, das jene Atmosphäre des »Dämmerungsschmetterlings« hervorbringt. Dass dieses Spiel an der »fantastischen« Schnittstelle von Ratio und dem »Wunderbaren« durchaus poetisch beziehungsweise ästhetisch fruchtbar zu machen ist, offenbart sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts, wie sich etwa in der Auseinandersetzung mit Wetterphänomenen konturiert, in der sich zeigt, dass das »typische Konglomerat aus Nicht-Wissen und Halb-Wissen, aus Wunder-, Aber- und Wissenschaftsglaube von enorm stimulierender Wirkung für den Umgang mit ihnen sein kann« (Gronau 2017: 145)

Auch Hoffmann nutzt die »stimulierende« – mithin fantastische (vgl. Durst 2002: 167) – Dialektik zwischen aufklärerischer Ratio und dem »Wunderbaren«, sodass der »Spielraum« (BRIEFE I: 176), den er sich laut eigener Aussage

mit der ›Manier Callot's‹ einräumt, als *atmosphärischer* Raum aufgefasst werden kann, der wiederum, wie bereits in dieser Arbeit verhandelt, auch (bild-) ästhetisch vor der Folie einer ›manieristischen Mimesis‹ zu deuten ist, da die Zuordnung der Zeichen zu ihrem ›Urbild‹ – also zwischen ›dem Gemachten‹ und ›dem Gegebenen‹ – stets bei der individuellen Rezeption entsteht und so die typisch romantische Bedeutungspluralität eines ›Kunstwerks‹ realisiert. In den bestehenden Theorien zum Atmosphärischen wurde dieses Phänomen zwar bereits erkannt, jedoch nicht dezidiert auf die Wirkästhetik romantischer Poetik bezogen und darüber hinausgehend auch mit einem eher negativen Vorzeichen versehen. So schreiben Büttner/Theilen (2017: 11), dass sich in den »Kulturtechniken des Alltags ein *tacit knowledge* der Atmosphäre«⁴⁷⁸ auffinden lasse, denn durch eine »symbolische Imprägnierung der Praktiken bis hin zur vollumfänglichen Ausbildung eigengesetzlicher Symbolwelten« gingen »Kulturen immer weiter auf Distanz zu den natürlichen Gegebenheiten« und strebten »letztlich danach, sich gänzlich von ihnen unabhängig zu machen – was jedoch nicht immer ganz gelingt«. Dieser Befund unterstreicht nicht nur die eingangs aufgerufene These, dass die ›erweiterten Autor:innen‹ eigene Veränderungsgesetze in die hieroglyphischen Aufzeichnungen in ihrem ›Wunderblock‹ einschreiben, sondern erinnert deutlich an die von Montandon (1979: 12) für die romantische Poetik herausgearbeiteten Phänomene, wie etwa das ›Transzendieren der Zeichen‹, dem Zusammenfall von Signifikat, Signifikant und Denotat sowie an die von Kremer (2003: 198) markierte Elastizität des semantischen Zusammenhangs von Symbol und Bedeutung.⁴⁷⁹ Als Konsequenz dieses Befundes bildet sich hier eine semantische Flexibilität heraus, die sich in der romantischen Poetik, wie bereits ausgeführt, durch die Nobilitierung der Leser:in zur einer ›erweiterten Autor:in‹ niederschlägt, die nicht nur selbstständig Bedeutung aus den ›gegebenen‹ Zeichen *extrahiert*, sondern das textuelle Substrat vergegenwärtigt und dieses performative Ereignis wiederum, um die Worte Jean Pauls aufzugreifen, als romantische Hi-

478 Bei aller (berechtigten) Kritik, die Büttner/Theilen (2017: 8) an den Werken zum Atmosphärischen von Gernot Böhme üben, greifen sie hier mit der ›*tacit knowledge*‹ dennoch nahezu wörtlich – und ohne Quellenverweis – einen zentralen Aspekt aus Böhmes Aufsatz *Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik* auf (vgl. Böhme 2006b: 35–36).

479 Gleichwohl ist an dieser Stelle die Relevanz dieser Symbolisierung hervorzuheben: die von Büttner/Theilen (2017: 8) aufgerufenen Wetterphänomene sind etwa nur dann ›atmosphärisch‹, wenn das natürliche Phänomen (›das Gegebene‹) durch die Folie eines »kulturelle[n] Muster[s]« (Böhme 2006a: 57) rezipiert wird.

eroglyphenschrift der Natur (vgl. Jean Paul 1804: 32) in den ›Wunderblock‹ der Erinnerung *ein schreibt* und so ein neues ›Kunstwerk‹ hervorbringt. »Man kann wohl sagen, der Mensch versteht eine Welt hervorzubringen« merkt Novalis (1901a: 24) an, der »Naturraum« ist also, wie Kremer (2003: 193) schreibt, »als Effekt einer Imaginationsleistung« zu deuten. Das ›Gegebene‹ *kann* also entweder das »Naturgegebene« (Blumenberg 2012: 55) – mithin also die von Gott als *Natura naturans* hervorgebrachte (Um-)Welt sein oder – und hier liegt das fundamentale Wirkprinzip von Hoffmanns Poetik begründet – durch den Prozess der Virtualisierung und Aktualisierung, mithin in den *Praktiken des Lesens und Schreibens*, im ›Wunderblock‹ der Erinnerung entstehen. So *sind* die im ›Wunderblock‹ eingeschriebenen hieroglyphischen »Schattenbilder des in tiefe Nacht versunkenen Lebens« (DKV, SB2: 13), die »in unserm Innern« (ebd.) walten, bei ihrer introspektivischen (Re-)Lektüre demnach wieder etwas ›Gegebenes‹, mithin eine ›Natur‹, die jedoch vom Subjekt als ›erweiterte Autor:in/Künstler:in‹ als ›Effekt einer Imaginationsleistung‹ hervorgebracht wurde. Durch die Praxis des Lesens und Schreibens, mit der diese ›Natur‹ rezipiert und produziert wurde, besitzt dieser ›imaginäre Ort‹ als Inskription im ›Wunderblock‹ eine dezidiert textuelle Medialität, die als »immaterielle Materialität« (Kremer 2003: 70) zu deuten ist, mit der, wie es Adorno (1998: 36) ausdrückt, »ein Nichtseiendes als seiend vor[gestellt]« werde und so eine »Präsentation eines Nichtempirischen, als wäre es empirisch« hervorbringt. Wie bereits mit der ›Hieroglyphenschrift der Natur‹ (vgl. Jean Paul 1804: 32) festgestellt, changiert die Ästhetik dieser imaginären Zeichen zwischen Bild und Schrift, was Hoffmann mit der Metapher des ›Schattenbilds‹ konzeptualisiert. Die Subjekte stellen also gleichermaßen sowohl ›Symbole‹ als auch »Miniaturgemälde einer Vorstellung« (Reil 1803: 55) in ihrer Einschreibep Praxis her, die Serapion in *Der Einsiedler Serapion* als »in den engen Raum [...] [des] Gehirns einschachteln« (DKV, SB2: 34) bezeichnet. Diese Tätigkeit, so nochmals Reil (1803: 55), vermittele dem Individuum den Eindruck, dass es selbst der »Schöpfer« sei, mithin ein Befund, der sich in einer Fluchtlinie mit Novalis' Ausspruch, der Mensch sei »wo nicht *actu*, doch *potentia*, Schöpfer« (Novalis 1901a: 25) lesen lässt. So verschwimmen in der romantischen Poetik die klaren Grenzen zwischen ›dem Gegebenen‹ und ›dem Gemachten‹ in der Praxis der ›kompetenten‹ Rezeption, die gleichzeitig die Produktion einer Inskription – mithin also eines neuen Textes und ›Ortes‹ – im ›Wunderblock‹ darstellt. Dieses Auflösen der Kontraste, das Jean Paul (1804: 27) mit der Metapher des ›Dämmerungsschmetterlings‹ konzeptualisiert und Hoffmann durchaus auch bildästhetisch exemplifiziert, – erneut ist an den *Eigensinn* der Camera obscu-

ra zu Beginn der *Elixire des Teufels* zu erinnern (vgl. DKV, ELIXIERE: 12), deren schummriges Bild die Leser:in verleiten soll, »die sonderbaren Visionen [...] für mehr zu halten, als für das regellose Spiel der erhitzten Einbildungskraft« (ebd.: 11)⁴⁸⁰ – korrespondiert metonymisch mit der Phänomenologie der Atmosphäre, wie sie etwa Böhme (2006a: 60) beschreibt.

Atmosphären, darauf weist Böhme (ebd.: 27) ebenso hin, werden von »Künstler[n], Architekten, Gartenbaumeister[n] und Theaterleute[n] [...] bewusst« hergestellt (vgl. dazu auch Böhme 2006b: 35–36). Durch die Metamorphose der Leser:innen zu (erweiterten) Autor:innen und Künstler:innen in der romantischen Poetik stellen die Rezipient:innen also die Atmosphären *selbst* her. Aus diesem Grund avisiert auch Hoffmann in seiner Poetik die Herausbildung einer selbstreflexiven Distanz der Leser:innen zum Text und insbesondere zu sich selbst, denn nur das *Bewusstsein* ihrer eigenen atmosphärenschaffenden Funktion ermöglicht ihnen, als genuines romantisches Genie gewissermaßen in die Fußstapfen Beethovens zu treten, der, wie Hoffmann in seiner *Rezension* schreibt, »sein Ich von dem innern Reich« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 633) trennt und so »darüber als unumschränkter Herr« (ebd.: Spalte 634) gebietet. »Die Natur war schön, wenn sie zugleich als Kunst aussah; und die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewußt sind, sie sey Kunst, und sie und doch als Natur aussieht« (Kant 1797: 286) schreibt Kant in seiner *Critik der Urtheilskraft* und unterstreicht damit einmal mehr die Relevanz der selbstreflexiven Distanz zu der selbst geschaffenen »Natur« im Imaginären.

Hoffmann »baut« sich also mit der »Manier Callot's« nicht nur selbst einen »Spielraum zu so manchem« (BRIEFE I: 176), sondern kultiviert mit seinen Erzählverfahren, deren räumliche Motive bereits als »Anleitungen zum Geschichtenbauen« (Arburg 2015: 347) gedeutet wurden, auch bei seinen Leser:innen die Praktik des Spiels. Mit erneutem Blick auf Schillers *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, in denen er feststellt, »daß unter allen Zuständen des Menschen gerade das Spiel und *nur* das Spiel es ist, was ihn vollständig macht und seine doppelte Natur auf einmal entfaltet« (Schiller 1875d: 240), ermöglicht das Spiel also eine geradezu *atmosphärische* Konfiguration des Rezeptionsakts, die mit der dualistischen Konstitution des Seins

480 Vgl. dazu auch das »Vorwort des Herausgebers« in *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht*: »Aber eben, weil Du, günstiger Leser! diese Grenze [zwischen innerem und äußeren Leben] nicht deutlich wahrnimmst, lockt der Geisterseher dich vielleicht herüber« (DKV, ASN: 325).

zwischen Außen- und Innenleben und nicht zuletzt zwischen dem ›natürlichen‹ und ›moralischen Charakter‹ spielt, ohne es zu einer bestimmten Polarität hin aufzulösen. Da »aber der physische Mensch *wirklich*, und der sittliche nur *problematisch*« (Schiller 1875b: 114) ist, bildet sich daher durch das Spiel als »Stütze« (ebd.: 115) neben ›dem Gegebenen‹ und ›der Seele‹ mit dem freudianischen ›Ich‹ (vgl. Neuhaus 2009: 372) eine dritte Instanz als atmosphärischer Zwischenraum aus.

Dieser Befund, der die Atmosphäre als Repräsentation des ›Ichs‹ begreift, beantwortet gleichwohl noch nicht die Frage, was Atmosphären *sind*. Wie bereits im Rahmen dieser Arbeit im Zuge der Mimesis herangeführt, verwendet Schiller das Gleichnis eines Marmorblocks,⁴⁸¹ um die Konstitution des Zwischenraums zu fassen: »Nur indem seine [= des Marmorblocks] Form in unserer Empfindung lebt, und sein Leben in unserem Verstande sich formt, ist er lebende Gestalt« (Schiller 1875d.: 235). Damit lassen sich Atmosphären als »Gefühlsmächte[]« (Böhme 2006a: 26) deuten, die, wie Böhme (ebd.: 20) anhand ›des Schönen‹ exemplifiziert hat, »durch die Wirkung aufs Subjekt« zu fassen sind. Schmitz (2016: 109) erhebt diesen Konnex von Gefühl und Atmosphäre (›Wahrnehmen und Bewussthaben‹) zu einem grundlegenden Aspekt seiner Leibphilosophie, denn der »primäre Gegenstand der Wahrnehmung sind die Atmosphären« (Böhme 2006b: 48). Hervorzuheben ist, dass Hoffmann in seiner Poetik die starre Konfiguration von ›dem Gegebenen‹ einerseits und ›dem Gemachten‹ andererseits nicht nur dialektisch, sondern geradezu konstruktivistisch auflöst, indem er seine Leser:innen zu ›erweiterten Autor:innen‹ beziehungsweise zu ›Schöpfer:innen‹ nobilitiert. Nachdem so ›das Gegebene‹ auch durch Interventionen und Interaktionen des Subjekts *konstruiert* wird, bedeutet die Wahrnehmung der Atmosphäre insbesondere den introspektivischen Blick nach Innen:

Geist in ästhetischer Bedeutung heißt das belebende Princip im Gemüthe. Dasjenige aber, wodurch dieses Princip die Seele belebt, der Stoff, den es dazu anwendet, ist das, was die Gemüthskräfte zweckmäßig in Schwung versetzt, d.i. in ein solches Spiel, welches sich von selbst erhält, und selbst die Kräfte dazu stärkt. Nun behaupte ich, dieses Princip sey nichts anders, als das Vermögen der Darstellung *ästhetischer Ideen*; unter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken ver-

481 Ein Langzitat der betreffenden Textpassage findet sich auf Seite 442.

anlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke d.i. *Begriff* adäquat seyn kann. (Kant 1797: 301)

Atmosphären entstehen also im Inneren aus sich selbst (vgl. dazu auch Böhme 2006a: 63), indem die Emotionen »in Schwung versetzt« werden und ein »freies Spiel der Einbildungskraft« (Kant 1797: 316, Hervorhebung: A.S.) konstituieren. Vor der Folie des Virtuellen ist an dieser Stelle einmal mehr auf Leibniz zu rekurrieren, der davon ausgeht, dass Gott den Monaden die Veränderungsgesetze virtuell einschreibt, die dann »wie aufgezogene Uhrfedern nacheinander ab[laufen]« (Leibnitz 1847: 50). Mit den selbst konstruierten Atmosphären findet sich daher dieser »Mechanismus« im Inneren des Subjekts wieder, indem, mit Kant gesprochen, der »Geist« das Gemüt antreibt und so dieses »Spiel« am Leben hält. Insofern behält La Mettrie (1875: 25), der den Menschen als *homme machine* begreift, als »eine Maschine, welche selbst ihr Triebwerk aufzieht«, durchaus Recht, gleichwohl bei Hoffmanns poetischen Ideal dem Subjekt »besonnene« Wirkmacht zugestanden wird.⁴⁸² Ein »erfolgreiches« romantisches Genie ist dementsprechend eine »Atmosphärenarchitekt:in«, die den Atmosphären aber nicht hilflos ausgeliefert ist (vgl. Böhme 2006a: 26), sondern sie vielmehr bewusst selbst herstellt, indem sie ihr »Ich von dem innern Reich« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 633) trennt und so den von Schiller (1875a: 116) aufgerufenen »dritten Charakter« konstituiert. Atmosphäre verlangt, wie sich etwa mit der Benjaminischen *Aura* zeigen lässt (vgl. Benjamin 1974: 495–496), Distanz – Hoffmann exemplifiziert diese Konstitution etwa mit dem unerreichbaren »Abendroth« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 632) in der *Beethoven-Rezension*. Dieser Befund ist insbesondere bei einer Atmosphäre relevant, die dezidiert im Inneren von einem Subjekt selbst durch die Kontemplation des »Miniaturgemäldes einer Vorstellung« (vgl. Reil 1803: 55) hergestellt wird. Mithin lässt Hoffmann seinen Leser:innen also bei der Lektüre eine »magnetische« beziehungsweise »mesmerische« Behandlung zu-

482 Schillers Ablehnung von jeglichen mechanistischen Konzeptionen des Menschen (vgl. Schiller 1875c: 149; vgl. dazu auch Schober 2012: 219) findet hier einmal mehr ihr Adäquat: In Hoffmanns Poetik lassen sich etwa zwei Stoßrichtungen des mechanisierten Menschen erkennen: Einerseits das vollständig in der Maschine aufgegangene Subjekt (z.B. Nathanael in *Der Sandmann*), das mit stets defizitärem Vorzeichen präsentiert wird. Andererseits die »besonnene« Künstler:innenfigur, die zwar durchaus Affinitäten zur Maschine besitzt – vgl. etwa den Alkohol als »Treibstoff« für das Feuer der Einbildungskraft (vgl. dazu auch die Ausführungen zur Projektion ab Seite 459) – jedoch stets mit distanzierter, selbstreflexiver und selbstbewusster Perspektive auf sich selbst blicken kann.

kommen, indem, ganz unmetaphorisch gesprochen, *Distanz zu sich selbst hergestellt wird*.⁴⁸³

Der Begriff der ›Architekt:in‹ ist an dieser Stelle nicht zufällig gewählt, da er nicht nur auf die »Anleitungen zum Geschichtenbauen« (Arburg 2015: 347) Bezug nimmt, als die sich Hoffmanns »Baugeschichten« (ebd.) lesen lassen, sondern, da, wie nachfolgend gezeigt wird, die Architekturtheorie fruchtbare Aspekte in die Diskussion einer atmosphärischen Programmatik innerhalb von Hoffmanns Poetik einbringen kann. Johann Gottfried Herder (1799: 61–62) etwa unterscheidet zwei verschiedene Bedeutungsdimensionen des Begriffs ›Raum‹ – einerseits als »*sinnliche Wahrnehmung*« eines ›Ortes‹, andererseits als »*Schema des Wahrgenommenen*, d.i. als Bild der Einbildungskraft.« Damit nimmt Herder nicht nur auf eine Unterscheidung Bezug, die bereits von Aristoteles getroffen wurde – so deutet dieser nicht nur den »Körperraum [als] ›Ort‹ (griech. *topos*)« (Günzel 2015: 20), mithin als den »›Platz‹, den ein Körper einnimmt« (ebd.) – sondern verweist durch die Hervorhebung auf das »Schema des Wahrgenommenen« (Herder 1799: 62),⁴⁸⁴ das sich »[g]leich einer Urschrift« (Günzel 2015: 35) als »Hieroglyphen-Schrift« (DKV, DJG: 131; vgl. auch Jean Paul 1804: 32) im Imaginären herausbildet, auf die Entstehungsbedingungen eines Raums. Zu unterscheiden sind daher grundsätzlich zwei Formate: Einerseits der *topos*, der mit dem bereits mehrfach verhandelten ›toten Ort‹ im Sinne Certeaus korrespondiert (vgl. Certeau 2015: 345), als ›das Gegebene‹ und andererseits das *spatium*, mithin der Raum als ›gemachtes‹ Bedeutungsgeflecht, das »die Einbildung [als] ein *Zusammenhängendes* [sic!] aus diesen Orten« (Herder 1799: 62) herstellt, »wie man sich etwas [...] *vorstellt*« (Böhme 2006a: 16).⁴⁸⁵ Der »größte Theil unsrer Einbildungskraft ist *topog-*

483 Vgl. dazu etwa die Diagnose Reils in seinen *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode*, der feststellt, eine Geisteskrankheit zeichne sich dadurch aus, dass »die ganze Kraft der Seele vorwärts in der Meditation [gehe], daher sie die Aussendinge nicht beachtet und an äusserer Besonnenheit Mangel leidet.« (Reil 1803: 64)

484 Vgl. dazu auch Leibniz (2015: 61): »[A]ls Raum bezeichnet man eine mögliche Ordnung der Dinge.« Sowie bei Kant: »[w]eil der Ort, die Lage und der Raum Beziehungen der Substanzen sind [...] so ergibt sich, dass [...] damit noch nicht zugleich der Ort und die Lage und der aus diesen Verhältnissen aller Art sich bildende Raum bestimmt ist« (Kant 1870: 47–48).

485 Vgl. dazu auch die Ausführungen von Reil (1803: 55), die er in seinen *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen* ausbreitet: »Er fühlt sich gleichsam selbst in jeder Vorstellung, bezieht, was vorgestellt wird, auf sich, als den Schöpfer desselben, und behauptet dadurch ein Eigenthumsrecht über die Welt ausser ihm, so weit sie vorstellbar ist. In dem Vorgestellten unterscheidet er blitzschnell Sub-

rafisch« schreibt Herder (1799: 61), daher ist dieses Bedeutungsgeflecht in einer Fluchtlinie zur ›Verräumlichung des Texts‹ als ›irregular semantic landscape‹ zu lesen, die bereits in Kapitel V mit Verweis auf Lévy (1998: 47) und Ryan (2015: 33) verhandelt wurde.

Nachdem *topos* der Ort ist, an dem man sich befindet, mithin die Örtlichkeit »leiblicher Anwesenheit« (Böhme 2006a: 16), lässt sich diese mit Schiller als »das Gegebene« interpretieren. In der Architekturtheorie wird dieser Ort als »Ortsraum« (Hahn 2008: 150) bezeichnet, während das *spatium* als »leiblicher Raum« (ebd.) gedeutet wird.⁴⁸⁶ Beide Konfigurationen wurden bereits mit Blick auf Certeau (2015: 345) gefasst, der feststellt, dass »*der Raum ein Ort [ist], mit dem man etwas macht.*« Das Besondere an dieser Stelle liefert die Architekturtheorie, da jede Raumkonfiguration auch *eine spezifische Art des Sehens* (vgl. Hahn 2008: 150) einfordert: Namentlich das ›Zusehen‹, das ausschließlich den ›Ortsraum‹ rezipiert und das ›Antizipieren‹, das »über das Gesehene hinausreicht und den nicht gesehenen Leib und Körper einbezieht.« (Ebd.) Dieser Befund erinnert deutlich an die Unterscheidung, die bereits anhand von Hoffmanns *Serapiontik* getroffen wurde, welche mit ›dem Sehen‹ und ›dem Schauen‹ ebenfalls zwei Wahrnehmungsmodi kennt. Diese zwei Arten des Sehens finden sich auch bei der Kunstkontemplation – und damit auch beim introspektivischen Blick auf das selbst geschaffene »Miniaturgemälde einer Vorstellung« (Reil 1803: 55) – wieder, so stellt Bryson (1983: 93) fest, dass sich ein Unterschied zwischen dem ›Gaze‹ und dem ›Glance‹ festmachen lasse, da der ›Glance‹ auch die Produktions- und Rezeptionsbedingungen sichtbar mache: »The aesthetic of the glance also makes the viewer aware of the process rather than the product—both the process of creation and the process of viewing.«

ject und Object, und fasst beides eben so schnell, als Veränderungen in sich, wieder in einem Punkt zusammen. Er schaut endlich die Welt im Raume, und die Phänomene seiner Seele in der Zeit an, verknüpft diese Formen der Anschauung mit sich in richtigen Verhältnissen, und fasst dadurch die Zeit und den Raum auf, in welchem er sich wirklich befindet.« Aus dieser Systematisierung entsteht dann das bereits zu Beginn dieses Kapitels herangezogene »Miniaturgemälde einer Vorstellung« (ebd.).

486 Die Terminologie ist an dieser Stelle unglücklich gewählt, da der »leibliche[] Raum« (Hahn 2008: 150) nur bedingt deckungsgleich mit dem ›Leib‹ ist, wie ihn etwa Schmitz (2016: 31–32) in seinen Ausführungen zur Atmosphäre interpretiert. Mit ›leiblicher Raum‹ ist hier vielmehr das imaginäre Bedeutungsgeflecht – also das ›Schema‹ nach Herder (1799: 61–62) bzw. Kant (2015: 78) – gemeint. Ebenfalls herauszustellen ist, dass der ›Raum‹ »leiblicher Anwesenheit« (Böhme 2006a: 16) gerade das *Gegenteil* zum ›leiblichen Raum‹ darstellt und den ›Ortsraum‹ respektive den ›Ort‹ in der ›physischen Wirklichkeit/Außenwelt bezeichnet.

(Bolter/Grusin 2002: 54) Diese Unterscheidung findet sich bereits bei Novalis (1901a: 306) angelegt, der feststellt, dass der Mensch »zwey Systeme von Sinnen« habe, die »so verschieden sie auch erscheinen, doch auf das innigste mit einander verwebt sind.« Während das erste, so Novalis (ebd.) weiter, in »Abhängigkeit von äußeren Reitzen, deren Inbegriff wir die Natur oder die äußere Welt nennen« stehe, sei das zweite »in der Abhängigkeit eines Inbegriffs innerer Reize, den wir den Geist nennen« angelegt.⁴⁸⁷ So ist also festzuhalten, dass sich beim *serapiontischen* ›Schauen‹, das einen ›Raum‹ konstituiert – im Gegensatz zum ›Sehen‹, das einen ›Ort‹ rezipiert – der Wahrnehmungsmodus eines ›Glance‹ einstellt. Dabei greift ›Wahrnehmung‹ an dieser Stelle strenggenommen zu kurz, denn tatsächlich wirkt der ›Glance‹ auch an der *Konstruktion* des Raumes mit. Bolter und Grusin, die sich diesem Phänomen gleichwohl vor der Folie digitaler Medien nähern, stellen demnach auch fest, dass sich beim ›Glance‹ eine Art der Reflexion herausbildet: »For example, the [...] ›Glance‹ conveys the feeling that we are whitnensing, and in a way participating in, the process of its own construction.« (Bolter/Grusin 2002: 54) Neben der *Serapiontik* findet sich diese Konfiguration besonders prononciert im *Nachtstück Das öde Haus* ausbuchstabiert,⁴⁸⁸ in dem der besondere Wahrnehmungsmodus Theodors nicht nur mit dem einer Fledermaus verglichen wird (vgl. DKV, DÖH: 163–164), sondern der Protagonist durch die Diskussion über die Semantiken der Begriffe des ›Wunderbaren‹ und ›Wunderlichen‹ auch die Rezeptions- und Produktionsbedingungen der Binnenerzählung exponiert. Vor diesem Hintergrund lässt sich auch die Zuschreibung, Theodor füge »antipodische Dinge« (ebd.: 164) zusammen, vor der Folie einer Raumtheorie deuten: Theodor vereinigt gewissermaßen ›Ortsraum‹ und ›leiblichen Raum‹ zu einer Geschichte, setzt also praktisch um, was die Architekturtheorie vermutet, nämlich, dass »beide Raumtypen [...] auch in der Lebenserfahrung zusammen[gehören] und [sich] durchdringen« (Schmitz 2003, zit. nach Hahn 2008: 150). Damit verlegt Theodor nicht nur den ›Raum‹, sondern

487 Ein Langzitat der betreffenden Passage findet sich auf Seite 194. Vgl. zu Novalis' Aufteilung einmal mehr auch Schillers Konzeptualisierung des individuellen Subjekts, das sich aus einer ›physischen‹ und einer ›sittlichen‹ Komponente zusammensetzt (vgl. Schiller 1875b: 114).

488 Zum Verhältnis dieses *Nachtstücks* mit Hoffmanns *Serapions-Brüder* vgl. etwa Steinecke (2009: 1009).

auch den ›Ort‹ ins Imaginäre,⁴⁸⁹ was, wie bereits mit Verweis auf die besondere ›Schöpfer:innenrolle‹ der Leser:innen in der Romantik ausgeführt, auch den von Schiller aufgezeigten Gegensatz von ›dem Gegebenen‹ und ›dem Gemachten‹ in eine produktive – und wie nachfolgend gezeigt werden soll – auch *atmosphärische* Dialektik überführt. Die dabei zugrunde liegende These, mithin dass in Hoffmanns Poetik ›das Gegebene‹ ebenfalls als ›das Gemachte‹ zu deuten ist, wurde bereits bei der Verhandlung von Hoffmanns grundlegenden poetischen Spezifika konturiert: Exemplarisch sind etwa die Erzählexperimente anzusprechen, die den historischen Autor Hoffmann immer weiter zurücktreten lassen und so eine Transformation des textuellen Substrats vollziehen, das nunmehr als ›Keim‹ den initialen Funken in das Feuer der Einbildungskraft gibt.⁴⁹⁰ Im Imaginären errichten die ›erweiterten Leser:innen‹ daher wiederum einen ›Ort‹, der durch seinen medialen Charakter als *Inskription* eines ›Schattenbildes‹ respektive einer ›Hieroglyphe‹ dezidiert als ›Ort‹ zu deuten ist.⁴⁹¹ Während in der Architektur diese ›Orte‹ auf physische Objekte angewiesen sind, besitzen die imaginär geschaffenen Orte eine geradezu ephemere Charakteristik. Orte, wie etwa die ›tote Örtlichkeit‹ eines Textes, wurden bereits mit Verweis auf Lévy (1998: 47) als virtuelle Entitäten gedeutet – da Hoffmann diese ›Orte‹ im Imaginären stattfinden lässt, konsolidieren sich daher ›genuin‹ *virtuelle Orte*, die sich insbesondere durch ihre Nicht-Gegenständlichkeit als »virtual entity[s]« (ebd.) auszeichnen. Damit realisieren sie gleichzeitig eine dezidiert ›romantische‹ Vorstellung, die bereits mit dem Konzept des ›unendlichen Kunstwerks‹ (vgl. Novalis 1901a: 304–305) gefasst wurde, denn die Rezeptionsmethode dieser Orte ist wiederum in der Introspektive zu verorten, im ›Schauen‹, das nunmehr mit den ›Augen

489 Nebenbei bemerkt spiegelt sich dieser Befund auch metaperspektivisch in Hoffmanns Textkompositionen wieder: So wird etwa ein Großteil der Geschichte in *Das öde Haus* als Binnenerzählung Theodors ausgegeben, mithin also als etwas ›Gegebenes‹, das jedoch von einer fiktiven – und damit imaginären – Figur hervorgebracht wurde.

490 Diese Formulierung ist bewusst gewählt, da sie einerseits die Metaphoriken aufgreift, die Hoffmann etwa mit den »magische[n] Präparate[n]« (AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 144) und dem »Keim« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634) in den *Beethoven-Rezensionen* für eine besondere Rezeption verwendet. Andererseits findet sich, wie bereits ausgeführt, das ›Feuer‹ als Metapher für die Einbildungskraft verschiedentlich in Hoffmanns Werk wieder (vgl. etwa die Ausführungen ab Seite 459).

491 Vgl. dazu sowohl die Ausführungen von Blum (2010: 13), die feststellt, dass »Architektur [...] nicht das [ist], was einen Raum füll[t], sondern das, was einen Raum schöpft« als auch einmal mehr Certeaus Feststellung, dass ›etwas Geschriebenes‹ als ›Ort‹ zu deuten ist (vgl. Certeau 2015: 346).

der Seele‹ vonstatten geht. Dabei konstituiert sich durch die ephemere Natur der ›Orte‹ jene typisch romantische ›Unerreichbarkeit‹, die sich in Hoffmanns Ideal eines Kunstwerks, das »nur noch im Kopfe stattfindet« (Kesting 1990: 169) konsolidiert und das etwa mit dem »Abendroth« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 632) in der *Beethoven-Rezension* konzeptualisiert wird.⁴⁹² Dieses imaginäre Kunstwerk könnte sich, so Kesting (1990: 169) weiter, »realisieren, hat alle Potentialität dazu in sich, soll es aber bewußt nicht, um sich nicht mehr mit der Welt und Umwelt zu vermählen.« Die Romantiker:innen rufen hier eine platonische Idee auf, denn dieser spreche sich, so Flusser (1997: 10), dagegen aus, »theoretisch ersehene Formen (Ideen) [...] in die Materie [zu] setzen«. Mithin wird daher einmal mehr die *virtuelle* Charakteristik dieses Ortes deutlich, der sich einerseits durch seine Potentialität, andererseits durch seine zwischen Bild und Text angelegte Medialität (Hieroglyphe) als *virtueller* Ort qualifiziert. Zudem offenbart sich hier auch die Ästhetik dieser virtuellen Entitäten – so betont Esposito (1998: 269–270), dass sich das Virtuelle dadurch auszeichne, dass es nicht mehr durch seine Differenz zum Realen gefasst werden könne. Nachdem in Hoffmanns Poetik ›das Naturgegebene‹ durch ›imaginäre Orte‹ ersetzt wird, deren Ästhetik sich, wie nachfolgend gezeigt werden soll, sukzessive von ihrem ursprünglichen Substrat entfernt, lassen sich diese ›virtuellen Orte‹ daher zielführender durch ihre Abgrenzung zum Aktualisierten fassen (vgl. dazu auch Lévy 1998: 23).

Dieses Aktualisierte konstituiert sich wiederum durch die Praxis der Introspektive, welche die ›virtuellen Orte‹ zu einer ›Topografie‹ (vgl. Herder 1799: 61) respektive zu einer ›semantic landscape‹ entfalten. Mit Hegel (1843a: 194) ist zu argumentieren, die Kunst mache »jedes ihrer Gebilde zu einem tausendjährigen Argus, damit die innere Seele und Geistigkeit an allen Punkten gesehen werde.« Sämtliche Erscheinungsformen »hat sie allenthalben zum Auge werden lassen, in welchem sich die freie Seele in ihrer innern Unendlichkeit zu erkennen giebt.« (Ebd.) Damit bekommt das ›innere Auge‹ (vgl. Schubert 1840: 125), das laut Novalis zwischen Innen und Außen, zwischen, mit Freud gesprochen, dem ›Es‹ und dem ›Über-Ich‹, zwischen dem »Ortsraum« (Hahn 2008: 150) und dem ›leiblichen Raum‹ (vgl. ebd.) angelegt ist, diese *atmosphärische* ›Scharnierfunktion‹, um einen ›Ort‹ in einen ›Raum‹ zu transformieren.

492 Erneut ist an Langer (1953: 48) zu erinnern, die feststellt: »The most striking virtual objects in the natural world are optical—perfectly definite visible ›things‹ that prove to be intangible, such as rainbows and mirages.«

»Denn es bleibt uns auch hier nichts übrig, als zu wiederholen: die Farbe sey die gesetzmäßige Natur in Bezug auf den Sinn des Auges.«, schreibt Goethe (1810a, XXXIX) im ersten Band seiner *Farbenlehre* und unterstreicht damit einmal mehr die Praktik, durch den ›Glance‹ (vgl. Bolter/Grusin 2002: 54; Bryson 1983: 93) einen ›Ort‹ in einen ›Raum‹ zu verwandeln, indem ein »kulturelles Muster« (Böhme 2006a: 57) oder, mit Herder (1799: 62) gesprochen, ein »*Schema des Wahrgenommenen*« hervorgebracht wird. Mithin entspricht also auch die Aktualisierung in Hoffmanns Poetik dem platonischen Ideal, als dass die »theoretisch erschene[n] Formen (Ideen)« (Flusser 1997: 10) nicht »in die Materie« (ebd.), sondern vielmehr *in die Atmosphäre gesetzt* werden.

Das Talent zum Zusammenfügen von »antipodische[n] Dinge[n]« (DKV, DÖH: 164), das Hoffmann in *Das öde Haus* dem Protagonisten Theodor verleiht, ist demnach sowohl als Wahrnehmungsmodus als auch als Produktionsmethode durch den Verbund des ›Zusehens‹/›Gaze‹ eines Orts und ›Antizipierens‹/›(Er-)Schauens‹ eines Raums zu deuten. Es ist daher eine geradezu *atmosphärische* Praktik, die jene von Böhme (2006a: 59) aufgerufene »affektierte Betroffenheit« in ein poetisches Programm überführt, das sich dezidiert im Imaginären abspielt. Böhme versucht die »Entdifferenzierung der Sinne« (ebd.), mithin jenes Phänomen, das sich, so seine These, bei der Rezeption von Atmosphären einstellt, im Begriff des ›Spürens‹ zu konzeptualisieren,⁴⁹³ gleichwohl lässt sich nun mit Hoffmann nicht nur die Rezeptionsästhetik der Atmosphären, sondern insbesondere die Produktionsseite fassen: Während Böhme noch die Landschaftsgärtnerei (vgl. ebd.: 27–28) und das Bühnenbild (vgl. Böhme 2006b: 110) bemüht, mithin ›Gewerke‹, die bestenfalls fragmentarische Beiträge zur Produktion von Atmosphären beisteuern können, findet sich in Hoffmanns Poetik ein ›Schema‹ vorgezeichnet, *wie* sich Atmosphären herstellen lassen: So realisiert Hoffmann die vermeintliche ›Entdifferenzierung der Sinne‹ durch eine Poetik, die dezidiert *multimedial* angelegt ist, um so eine *multimodale* Lektüre zu ermöglichen. Bei Hoffmann ›tönt jedoch nicht nur der Text‹ (vgl. Novalis 1901b: 460) oder zeichnet ein callotisches respektive ›lebendiges‹ Miniaturgemälde ins Imaginäre (vgl. Reil 1803: 55), sondern die Medientransformation verlagert sich, wie bereits in Abb. 7 (Seite 380) für das *Serapiontische Prinzip* dargestellt, sukzessive immer weiter in das subjek-

493 Aus diesem Grund argumentiert auch Schmitz (2016: 31–32) mit dem ›Leib‹, da er unter diesem Begriff sämtliche ›Wahrnehmungen‹ subsumiert, die sich nicht auf die fünf ›klassischen‹ Wahrnehmungssinne zurückführen lassen.

tive Imaginäre der Leser:in als ›erweiterte Künstler:in‹, indem der gedruckte Text nurmehr die Funktion eines initialen Substrats übernimmt und schließlich durch den ›imaginären Text‹ im ›Wunderblock‹ überschrieben wird.

Mithin konstituiert sich so jenes von Lévy (1998: 58) aufgerufene Möbiusband aus Virtualisierung und Aktualisierung im Imaginären: Indem der ›Ort‹, welcher ›das Gegebene‹ auszeichnet, mittels ›kultureller Muster‹ *erschaut* und daher mit einem changierenden Gewebe der Phantasie überzogen wird (vgl. Matt 1971: 34), konstituiert/entfaltet sich ein ›Raum‹, der jedoch anschließend wiederum zu einem abstrahierten »Miniaturgemälde einer Vorstellung« (Reil 1803: 55) mithin zu einer ›Hieroglyphenschrift der Natur‹ (vgl. Jean Paul 1804: 32) virtualisiert wird, um als ›Ort‹ im ›Wunderblock‹ der Erinnerung memoriert zu werden. Bereits dieser ›Ort‹ entspricht aufgrund der Verfremdung der individuellen Wahrnehmung – die Hoffmann auch in und mit seiner Poetik verhandelt (vgl. Kaiser 1988: 33) – sowie der Notwendigkeit der Abstraktion nicht mehr dem ›objektiven‹ Urbild, sondern dient als Substrat respektive ›Prätext‹ für die nachfolgende Vergegenwärtigung (vgl. Lévy 1998: 49). Novalis (1901a: 304–305) prägt dabei die Begriffe der »Potenzirung« und ›Logarithmisierung‹, als dass ›das Gegebene‹ zu potenzieren, also suggestiv anzureichern ist, während ›das Gemachte‹ wiederum zu logarithmisieren, also in einen »geläufigen Ausdruck« zu abstrahieren ist, um das Erschaute »in den engen Raum [...] [des] Gehirns ein[zu]schachteln« (DKV, SB2: 34). Bei der Relektüre dieser Inskriptionen werden diese Orte wiederum durch die vergegenwärtigende Introspektive zu Räumen entfaltet, suggestiv ›erschaut‹ und anschließend wiederum als ›Ort‹ im ›Wunderblock‹ abgelegt. So entsteht eine endlose ›Schleife‹ an Logarithmisierungen und Potenzierungen, die als Virtualisierungen respektive Aktualisierungen gedeutet werden können und so die von Schleiermacher (1838: 15–16) aufgerufene hermeneutische Praxis realisieren, bei der durch die Rezeption eines Kunstwerks wiederum ein imaginäres Kunstwerk entsteht. Medientheoretisch ließe sich also mit McLuhan (1994: 8) feststellen, dass der Inhalt eines Mediums wiederum ein Medium darstellt. Diese unendliche Schleife, die aus einer arabesken Kaskade aus Virtualisierungen und Aktualisierungen im Imaginären besteht, setzt gewissermaßen das romantische Ideal eines »unendlichen Textes[.] dessen Lektüre gar nicht abgeschlossen werden kann« (Loquai 2012: 46), um, denn die »romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann.« (Schlegel 1798: 29) In pragmatischer Perspektive bedeutet dieser Befund, dass die Auftrennung in Produktions- und Rezeptionsästhetik für die Verhandlung von Hoffmanns

Werk nicht zielführend erscheint, denn in dessen Poetik ist Rezeption stets ein symbiotischer Verbund von Lesen und Schreiben, der »auf das innigste mit einander verwebt« (Novalis 1901a: 306) ist. In ästhetischer Hinsicht lässt sich so auch begründen, weshalb das Imaginäre »nichts gemein [...] mit der äussern Sinnenwelt« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 631) hat und »alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurücklässt« (ebd.), da durch die sukzessive Kaskade an Virtualisierungen und Aktualisierungen, die stets mit einer (Medien-)Transformation und einer »Veredlung der Form« (Jean Paul 1804: 68) einher gehen, das initiale Urbild nach und nach *überschrieben* wird.⁴⁹⁴ Diesen Befund konstatiert – jedoch ohne Verweis auf Hoffmanns Poetik – auch Lévy (1998: 49), wenn er schreibt: »Of the text itself, nothing more remains.« Durch dieses Überschreiben des Ursprungstexts bzw. -orts verschwinden mit ihm auch dessen ursprünglich eingeschriebenen Veränderungsgesetze. Deswegen schreiben die Leser:innen nicht nur den ›Ort‹ neu, sondern bilden »eigengesetzliche[] Symbolwelten« (Büttner/Theilen 2017: 11), mithin Veränderungsgesetze, was einmal mehr die Praxis des Einschreibens in den ›Wunderblock‹ in eine Fluchtlinie zur Virtualisierung setzt, wie sie nicht nur Lévy (1998: 50) als ›Virtualisierung des Gedächtnisses‹, sondern auch Leibniz mit den virtuell in den Monaden eingeschriebenen Veränderungsgesetzen beschreibt (vgl. Leibniz 1847: 50).

Nachdem im Imaginären »alle Außen-Sinne auf Null gestellt« (Negt/Kluge 1981: 514) werden, zeigt sich in dieser Kaskade auch das Phänomen, dass romantische Texte als »Spiele der Phantasie mit sich selbst und der Sprache« (Kremer 2003: 104) zu deuten sind, mithin ein Befund, der insbesondere auch für die Inskriptionen im ›Wunderblock‹ zu beanspruchen ist. Mit Platon ließe sich nun also eine innersubjektive Kommunikation unterstellen, »mit der [die] Seele zu der Seele« (Platon 1826c: 130) spricht, da die »sog. Selbsterfahrung sich zu großen Teilen in der Imaginären bewegt.« (Negt/Kluge 1981: 514) Einmal mehr wird ein Text – in diesem Fall die Einschreibungen im ›Wunderblock‹ – zu einem Interface für das Subjekt; oder, wie es Lévy (1998: 49) formuliert: »The text will have served as an interface to ourselves.«

Diese Selbsterkenntnis konstituiert sich insbesondere im Gewährwerden der eigenen (Selbst-)Wahrnehmung und dessen spezifischer Verzerrung. Nachdem diese Wahrnehmung in der romantischen Poetik dezidiert an die Opsis gebunden bleibt – denn »sämtliches Wahrnehmungsvermögen gleicht

494 Vgl. dazu auch die Ausführungen in Kapitel 12.1.

dem Auge« (Novalis 1901a: 2) – ist einmal mehr darauf zu verweisen, dass sich das Auge selbst als lichthaft deuten lässt (vgl. Perpeet 1988: 21; vgl. dazu auch Goethe 1810a, XXXVIII). Gleichwohl sich diese Interpretation an platonische Vorstellungen anlehnt, ist die Idee einer lichthaften Seele als ›inneres Auge‹ auch in der Romantik noch sehr präsent – so gebraucht etwa Schubert (1840: 124–125) in seiner, auch von Hoffmann rezipierten, Monografie *Die Symbolik des Traumes* die Metapher einer unverständigen (!) Seele, deren ausgestrahltes Licht dem Geist, »einem Wanderer im Thale der finstern Nacht« gleich, »die Welt um ihn her erkennbar macht«, »ohne selber zu erkennen«. ⁴⁹⁵ »Das Imaginäre haust zwischen Buch und Lampe« schreibt Foucault (2008: 121–122) und bezieht sich dabei auf seine These, dass um 1800 der »Raum der Imagination« als Phänomen der Bibliothek zu deuten ist. Gleichwohl ist die von Foucault aufgerufene Konfiguration auch im innersubjektiven Raum zu identifizieren, in der die ›lichthafte Seele‹ als ›Lampe‹ und der ›Wunderblock‹ als ›Buch‹ zu deuten ist. So ist dieser Befund wiederum auf die spezifische Charakteristik des ›Gegebenen‹ und des ›Gemachten‹ in Hoffmanns Poetik zu übertragen, bei der ›die Welt‹ nicht als *Natura naturans* zu deuten ist, sondern als vom Subjekt konstruierter ›Ort‹ im Imaginären zu verorten ist. Indem sich also zwischen dem imaginären virtuellen Ort und der Seele innersubjektiv eine Atmosphäre herausbildet, werden die Licht- respektive Sehstrahlen der Seele durch diese Atmosphäre darstellbar, da bereits Goethe (1810a: 124) betont, dass sich Lichtstrahlen nur durch ein diaphanes Medium sichtbar machen lassen. Dieser reichlich metaphorische Befund lässt sich pragmatisch durch den Verweis auflösen, dass sich in der Atmosphäre der von Schiller aufgerufene ›dritte Charakter‹ respektive das ›besonnene‹ vom »innern Reich« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 633) abgetrennte ›Ich‹ wiederfindet, das »darüber als unumschränkter Herr« (ebd.: Spalte 634) gebietet. Mithin exponiert also die Atmosphäre zwischen der Seele und dem virtuellen Ort nicht nur die Sehstrahlen, sondern insbesondere deren individuelle – an die Seele des Subjekts gebundene – Verzerrung. Während die Aufklärung, der es, um nochmals Böhme (2006a: 44) aufzurufen, »allgemein um den Übergang vom Gegebenen zum Gemachten« (ebd.) geht, diese Verfälschungen des dominierenden epistemologischen Sinns zu eliminieren sucht, macht Hoffmann den ›verfälschten Übergang‹ vielmehr poetisch fruchtbar: Anstatt also diese sichtbaren Verzerrungen als Defizite, mithin als cartesianischen *Genius malignus* zu deuten, findet sich im stetigen

495 Ein Langzitat der betreffenden Passage findet sich auf Seite 195.

Urteilszweifel über den Wahrheitsgehalt des (imaginär) ›Erschauten‹ das zentrale Wirkprinzip romantischer Poetik angelegt.

Das Spezifikum von Hoffmanns Atmosphären ist, dass sie den Verbund von ›lichthafter‹ Seele und imaginären Ort tatsächlich als ›(Raum-)Bilder, mithin als verräumlichtes »Miniaturgemälde einer Vorstellung« (Reil 1803: 55) sichtbar machen und so – im Gegensatz zum ›Leib‹ bei Schmitz (2016: 31–32) oder zum ›Spüren‹ bei Böhme (2006a: 59) – wieder auf eine spezifische Wahrnehmungsweise zurückgeführt werden können. Frei nach Benjamin (1974: 496) ließe sich also feststellen, dass die Rolle des Subjekts zu diesen selbst geschaffenen ›Gemälden‹ die einer ›Magier:in‹ ist: Während die ›Magier:in‹, so Benjamin (ebd.), ihre Patient:in mittels Distanz durch Handauflegen heilt, verfare die Chirurg:in umgekehrt, indem sie »die Distanz zu dem Behandelten« verringere und »in dessen Inneres dringt«. Benjamin verwendet diese Metapher, um den Unterschied zwischen Maler:in und Kamerafrau zu verdeutlichen: »Der Maler beobachtet in seiner Arbeit eine natürliche Distanz zum Gegebenen, der Kameramann dagegen dringt tief ins Gewebe der Gegebenheit ein.« (Ebd.) Dieser Befund ist nicht nur in einer Fluchtlinie mit dem »Keim« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634) und den »magische[n] Präparaten« (AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 144) zu lesen, die Hoffmann in der *Beethoven-Rezension* aufruft, sondern auch das ›Gewebe‹ findet sich im Imaginären wieder, indem die ›erweiterten Autor:innen‹ eine »irregular semantic landscape« (Lévy 1998: 47) errichten, mithin den Text zu einer *Textur* verweben, die mittels *Atmosphäre* sichtbar wird. So ist daraus zu schließen, dass das rezipierende Subjekt ebenfalls nicht in dieses ›Gewebe‹ eindringen, sondern vielmehr, »wie eine Maler:in«, ein distanziertes ›totales Bild‹ (vgl. Benjamin 1974: 496) in dieser ›Textur‹ erschauen soll.⁴⁹⁶ Die Betrachtungsweise dieses imaginären Kunstwerks ist mit der Kontemplation zu fassen, mithin einem ›Glance‹, der, so haben Bolter/Grusin (2002: 54) festgestellt, eine weitere (Selbst-)Reflexionsebene realisiert, die der Betrachter:in nicht nur den Produktionsprozess, sondern auch die Rezeption – und deren Verzerrungen – selbst gewahr werden lässt.

Deutlich wird dieser Befund auch, wenn erneut die Medialität, Ästhetik und die Entstehungsbedingungen des ›verräumlichten Miniaturgemäldes‹ in die Diskussion miteinbezogen werden. Da bereits mehrfach Goethes *Farben-*

496 Aus diesem Grund lebt der gescheiterte (!) Künstler Kreisler, wie Hoffmann in den *Kreisleriana* ausbuchstabiert, »nur in seiner Kunst, und nur in ihr schritt er durch das Leben« (DKV, K1: 69).

lehre herangezogen wurde, um die Atmosphäre als ›Medium‹ zur Sichtbarmachung von Lichtstrahlen zu deuten, ist auch darauf Bezug zu nehmen, dass Goethe für sein Experiment ein Prisma nutzt, um das weiße, scheinbar farblose Licht in einzelne farbige Strahlen zu zerlegen (vgl. Goethe 1810a: 124). Dieser Versuch lässt sich gleichwohl auch poetisch fruchtbar machen: So schreibt auch Schubert (1840: 125), dessen Ausführungen in *Die Symbolik des Traumes* zu einer Lesart einer ›lichthaften‹ Seele führten, dass die Strahlen, »welche sich in die durchsichtigen Flüssigkeiten des Auges hineinsenken« ein empfindsames ›inneres Auge‹ bedürften. Schubert rekurriert hier auf den »*humor aqueus crystallinus*« (Adelung 1811: Spalte 126), der in einer Fluchtlinie mit ›technischen‹ Medien – wie etwa Hoffmanns Perspektiv – zu lesen ist (vgl. dazu auch Zedler 1735: Spalte 590).⁴⁹⁷ So ließe sich diese Konfiguration einerseits dahingehend lesen, dass das ›innere Auge‹ auch vor der Folie einer optischen ›Maschine‹ zu deuten ist, dessen *Eigensinn* dadurch exponiert wird, dass die Atmosphäre – analog zu Goethes Prisma – die spezifische Brechung des *humor aqueus crystallinus* exponiert, indem es die Lichtstrahlen sichtbar macht. Mithin lehnt sich diese Deutung an die ›Phantasmagorie der Laterna magica‹ an, die, wie in Kapitel 8.6 ausgeführt, um 1800 auch durch eine Projektion in den Rauch realisiert wurde. Andererseits lässt sich erneut mit Goethes Prismaexperiment eine bildästhetische Konsequenz ableiten: Während das Prisma das weiße und damit farblose Licht in seine Spektralfarben aufteilt, findet sich auch im Imaginären ein paralleles Äquivalent, indem die farblosen hieroglyphischen Schattenbilder durch ihre individuelle ›Brechung‹ in der ›Seele‹ als ›inneres Auge‹ *Farbigkeit* erhalten, die wiederum durch das diaphane Medium der Atmosphäre sichtbar werden.



Zu Beginn des Kapitels V wurde mit Blum (2010: 13) argumentiert, das Atmosphärische finde als »Gärungsprozess an der Kontaktzone zwischen Subjekt und Raum« (genauer: ›Ort!‹) statt. Mit Hoffmanns Poetik lässt sich nun zeigen, dass sich das Atmosphärische vielmehr an der Reibestelle von ›virtuellem Ort‹ und der ›Seele‹ *innerhalb* des Subjekts herausbildet. Atmosphären sind, mit Schiller und Hoffmann gesprochen, daher jene ›*Spiele*‹ (vgl. Schiller 1875d: 241) respektive jene ›*Spielräume*‹ (vgl. BRIEFE I: 176), die eine neue, in

497 Vgl. dazu auch die Fußnote auf Seite 257.

diesem Zwischenraum angelegte Realität hervorbringen. Damit konstituiert sich in der Atmosphäre eine eigengesetzliche und *eigensinnige* Wirklichkeit, jedoch nicht in einem ontologisch oder metaphysischen Sinn, sondern durch eine unmittelbare emotionale Reaktion der Rezipient:innen. Bolter/Grusin (2002: 53) schreiben etwa:

Hypermedia and transparent media are opposite manifestations of the same desire: the desire to get past the limits of representation and to achieve the real. They are not striving for the real in any metaphysical sense. Instead the real is defined in terms of the viewer's experience; it is that which would evoke an immediate (and therefore authentic) emotional response.

Dieser Befund ist insbesondere im Kontext des romantischen Ideals der Besonnenheit zu lesen, die sich in Hoffmanns Poetik auch auf die Rezeption des virtuellen Ortes erstreckt, der im subjektiven Imaginären angelegt ist: Deutlich wird dies einmal mehr in seinen zahlreichen Darstellungen von ›gebrochenen‹ Künstler:innen in seinem Werk, die sich insbesondere dadurch auszeichnen, dass sie »nirgends zuhause denn in ihrer Kunst« (Kesting 1990: 165) sind und sich so als metafictional ausbuchstabierte Antithese zum Ideal des romantischen Genies lesen lassen. Diese Künstler:innenfiguren begreifen den ›Ort‹, mithin den »größesten Theil unsrer Einbildungskraft«, der, so Herder (1799: 61), »topografisch« angelegt ist, also tatsächlich als ›Architektur respektive als ›Zuhause‹ und nicht als (hieroglyphisches) Zeichensystem. Hoffmanns Besonnenheit ist demnach auch vor der Folie einer Medientheorie zu lesen, da das ›besonnene Ideal‹ eine Rezeption einfordert, welche die *Medialität* der imaginären/virtuellen Orte stets mitreflektiert – so ist daher festzuhalten, dass sich das romantische Genie auch durch die Charakteristik auszeichnet, dass es die virtuellen Orte in ihrer ›hypermedialen‹ Charakteristik begreift. In dieser Fluchtlinie lässt sich auch ausführen, weshalb das Atmosphärische stets an ›Gefühle‹ gebunden scheint, wie bereits weiter oben mit Verweis auf Böhme (2006a: 59) und insbesondere Schmitz (2016: 30–32) ausgeführt: Nachdem Atmosphären als »Wirklichkeiten, die sich als Realität geben« (Böhme 2006b: 47) zu lesen sind, die zwischen Ort und Subjekt ›gären‹ (vgl. Blum 2010: 13), dann sind diese Atmosphären nicht vollständig bestimmt, sondern erhalten ihre Bestimmung aus der Reaktion des betroffenen Subjekts (vgl. Böhme 2006a: 25). Da diese Reaktion unmittelbar erfolgt, bildet sich hier, wie sich mit obiger Feststellung von Bolter/Grusin (2002: 53) zeigen lässt, eine eigenständige Realität heraus. Dieser ›Gefühlsraum‹ stellt wiederum einen Raum »eigentümlich

cher Struktur« (Hahn 2008: 151) dar, ruft also jenes ›kulturelle‹ »Schema« auf, das bereits mit Verweis auf Herder (1799: 62) und Kant (2015: 78) gefasst wurde. Gleichwohl zielt Hoffmanns Poetik gerade *nicht* auf diese ›unmittelbare Reaktion‹ ab, die eine eigene Wirklichkeit entstehen lässt; vielmehr positioniert sich das Fantastische, wie Durst (2002: 167) festgestellt hat, an der Schnittstelle zwischen dem ›Wunderbaren‹ und dem ›Realistischen‹. Nachdem Hoffmann so den »Urteilszweifel über den Wirklichkeitsstatus« (Schneider 2015a: 327) zu einem zentralen Charakteristikum seiner Poetik erhebt, sind gerade die oben ausgeführten Reflexionsebenen bei der Introspektive relevant: Hoffmanns Atmosphären sollen nicht unhinterfragt › gespürt‹, sondern vielmehr *serapiontisch* ›erschaut‹, reflektiert und ›besonnen‹ modifiziert werden. Verhandelt wird dieser Befund etwa mit dem Negativbeispiel Berthold in *Die Jesuitenkirche in G.*, der »nicht, wie jener fernöstliche Maler [arbeitet], der vor lauter Demut nach zehn langen Arbeitsjahren ins eigene Gemälde eingehen konnte, sondern wie ein Roboter, der medientechnische Algorithmen befolgt« (Kittler 1999: 106). Die Praktik für diese anzustrebende Symbiose aus Wahrnehmung, Reflexion und Konstruktion findet sich wiederum in den Kulturtechniken des Lesens und Schreibens im ›Wunderblock‹ des Gedächtnisses. Für die Romantiker:innen stellt »das Buch, das literarische Kunstwerk, und zwar vornehmlich eines, das von einem Künstler handelt, das geeignete Medium universaler poetischer Reflexion« (Uerlings 2016a: 12) dar. Während Uerlings diesen Befund für das Buch als ›tatsächliches (gedrucktes) Medium‹ beansprucht, ist an dieser Stelle jedoch auch der imaginäre ›Wunderblock‹ als (hieroglyphisches) Textmedium hervorzuheben, das ebenfalls als Mittel zur Selbstreflexion gelten kann: Nachdem die Inskriptionen nach einer bestimmten – und hochgradig individuellen – Art und Weise (›Manier‹) in den ›Wunderblock‹ eingeschrieben werden, erzählt dieser ›Wunderblock‹ ebenfalls eine Künstler:innengeschichte, nämlich die Geschichte der zur ›erweiterten Autor:in‹/›erweiterten Künstler:in‹ nobilitierten Rezipient:in.⁴⁹⁸

Festzuhalten ist, dass Atmosphäre im Kontext von Hoffmanns Poetik als ein Phänomen zu lesen ist, das als *Raum* im Imaginären zwischen dem ›vir-

498 Bei der Lektüre (Aktualisierung) und der nachfolgenden Virtualisierung dieser Erinnerungen *schreiben* die Leser:innen also gewissermaßen an ihrer eigenen Identität. Besonders deutlich wird dieser Befund etwa in den *Elixieren des Teufels*, indem Protagonist Medardus, von dessen Alter Ego »zweifelhaft [ist], ob seine körperliche Erscheinung *das* ist, was wir *wahr* nennen« (DKV, ELIXIERE: 274), seine Identität durch das Niederschreiben seiner Lebensgeschichte (wieder-)herstellt (vgl. ebd.: 348–349).

tuellen Ort« und der »Seele« (Eberhard 1798: 252; La Mettrie 1875: 39; Perpeet 1988: 21; Schubert 1840: 124) entsteht. Während bisherige Theorien und Überlegungen die Atmosphäre unter dem Vorzeichen der Wahrnehmung gedeutet haben – erneut ist etwa auf Böhmes »Spüren« (vgl. Böhme 2006b: 59) beziehungsweise auf die Leibphilosophie nach Schmitz (2016: 31–32) zu verweisen – findet sich bei Hoffmann die Atmosphäre geradezu konstruktivistisch als »Ich« ausbuchstabiert, das *spielerisch* zwischen dem freudianischen »Es« (in Gestalt des »virtuellen Orts«) und dem »Über-Ich« (in Form der »Seele«) herausgebildet wird.⁴⁹⁹ Vor diesem Hintergrund lässt sich auch eine weitere Debatte adressieren, die innerhalb der Hoffmann-Forschung geführt wird: Wenn etwa von einem metaphorischen »elektrischen Schlag« in *Der Sandmann* die Rede ist, mit der »[a]lles Wunderbare, Herrliche, Entsetzliche, Lustige, Grauenhafte« (DKV, DSM: 26) von der Erzähler:in zur Rezipient:in übertragen werden soll, dann zielt diese Metapher, wie bereits mehrfach in dieser Arbeit ausgeführt, nicht auf einen »Bildertransport[], der im Überführungsweg keine medial bedingten Einbußen erleidet« (Gamper 2009: 245) ab, sondern avisiert vielmehr die »adäquate[] Übertragung des seelischen Zustandes des Schreibers auf seine Leser« (ebd.), die im Inneren der »Sender:in« hervorgegangen ist. Dieser Kommunikationsakt, der sich bereits mit der platonischen Idee einer Verständigung »mit der Seele zu der Seele« (Platon 1826c: 130) fassen lässt, ist nur möglich, weil die Lichtstrahlen der Seele (vgl. dazu einmal mehr Schubert 1840: 124–125) in der Atmosphäre sichtbar werden, mithin also ein *mediales Format* erhalten. Um daher nochmals auf die in dieser Arbeit geübte Kritik an Gampers These eines direkten Bildertransports einzugehen: Hoffmanns Prosa zielt, wie sich etwa im *Sandmann* zeigen lässt, tatsächlich auf einen »direkten« Bildertransport ab, jedoch avisiert Hoffmann weder die »Ersehenen« Bilder der Außenwelt, noch die hieroglyphischen Schattenbilder des imaginären Ortes (»virtualisierte Erinnerungen«), die sich isomorph/grammatisch übertragen ließen, sondern vielmehr die in der Atmosphäre kondensierten »Raumbilder«, die durch den Verbund von »Seele« und »virtuellem Ort«

499 Zum Verhältnis von »Raum« und »Über-Ich« vgl. etwa §15 in Kants Inauguralschrift: »Der Raum ist nicht etwas Objektives und Reales, weder eine Substanz, noch ein Akzidenz, noch ein Verhältnis; sondern ein subjektives, ideales, aus der Natur der Erkenntniskraft nach einem festen Gesetz hervorgehendes Schema gleichsam, schlechthin alles äußerlich Empfundene einander beizuordnen.« (Kant 2015: 78)

entstanden sind.⁵⁰⁰ Deutlich wird dieser Befund insbesondere, da die Erzählinstanz in *Der Sandmann* mit dem »Wunderbare[n], Herrliche[n], Entsetzliche[n], Lustige[n], Grauenhafte[n]« (DKV, DSM: 26) dezidiert *atmosphärische* Kategorien bemüht, mithin jene von Schmitz (2016: 31–32) für das Atmosphärische aufgerufenen »Gefühle« des »Leibes«, die sich »spüren« lassen, »ohne sich der fünf Sinne Sehen, Hören, Tasten, Riechen, Schmecken [...] zu bedienen.« Die atmosphärische Charakteristik lässt sich in Hoffmanns Œuvre insbesondere anhand des bereits in Kapitel 6.1 verhandelten »Wunderbaren« verhandeln. Wie etwa in der »Schwestererzählung« zum *Sandmann* herausgearbeitet, findet sich in *Das öde Haus* sowohl der »besondere« Wahrnehmungsmodus, als auch das spezifische Talent zur Zusammenführung des Antipodischen zu einer Geschichte wieder. Dabei wird das Wunderbare mit Verweis auf Eberhard (1802: 92) als das, »was man für unmöglich, für unbegreiflich hält, was die bekannten Kräfte der Natur zu übersteigen, oder [...] ihrem gewöhnlichen Gange entgegen zu sein scheint« (DKV, DÖH: 164) definiert. Die Natur ist, mit Schiller (1875: 110) gesprochen, als »das Gegebene« (vgl. dazu auch Blumenberg 2012: 55) – mithin als ein »Ort« – anzusehen, der mittels Schematisierung in einen Raum überführt (vgl. Herder 1799: 62; Kant 2015: 78) und so durch ein »kulturelle[s] Muster« (Böhme 2006a: 57) geprägt wird. Das Wunderbare stellt, wie etwa Durst (2018: 155) festgestellt hat, eine »Deformation des Musters« dar, das »eine veränderte Anordnung der typischen Beziehungen zwischen Geist, Materie und Zeit generiert«. Nachdem der »Ort« in Hoffmanns Poetik zum größten Teil »virtuell« im Imaginären angelegt ist, lässt sich der Aspekt der »Materie« in Dursts Ausführungen weitgehend ausblenden – deutlich wird dies auch in der bereits mehrfach in dieser Arbeit herangezogenen Notiz Novalis', in der zunächst festgestellt wird, dass: »Nicht-Geist [...] Stoff« (Novalis 1901a: 33) sei. Die »Atmosphäre des Dichters« (ebd.), so Novalis weiter, entstehe aus der Zusammenführung von Vergangenheit und Zukunft, von »Erinnerung und Ahndung« (ebd.), die zunächst in der »crystalli-

500 Einmal mehr ist in diesem Zusammenhang die bereits in Kapitel 6.6 verhandelte spezifische Mimesis in Hoffmanns Poetik (»manieristische Mimesis«) anzusprechen: Bereits Platon unterscheidet zwei Arten dieser Mimesis, wie sich in *Sophistes* zeigt: »Die-se beiden Arten nun meinte ich gäbe es von der bildermachenden Kunst, die ebenbildnerische und die trugbildnerischer [sic].« (Platon 1824: 185) Mithin zielt die Übertragung der Atmosphäre auf jene »trugbildnerische« Künste (»phantastike techne« (Böhme 2006b: 105)) ab, die nicht auf eine isomorphe (»ebenbildnerische«) Abbildung zurückzuführen sind, sondern »die wahren Verhältnisse des Schönen wiedergeben« (Platon 1824: 184).

nen« Gegenwart kondensiert, dann jedoch in eine »geistige Gegenwart« (ebd.) sublimiert wird. Atmosphären *verzerren* also den Konnex zwischen Ort und »Seele«, wie sich etwa mit dem »Wunderbaren« in Hoffmanns Werk nachweisen lässt – sie konstituieren durch die subjektiven Gefühle einen »gestimmten« Raum« (Binswanger 1933: 623) in dem »Ich und Welt eine Einheit bilden« (ebd.). Wie Neuhaus (2013: 146) festgestellt hat, sind derartige »Verfremdungseffekte« als »ambivalent« anzusehen, denn sie können sowohl »im Brechtschen Sinn des Wortes für Distanz sorgen« als auch »das identifikatorische Eingehen in eine »andere« Welt« ermöglichen, »wodurch der Effekt der – hier so benannten – Spiegelwelt zum besseren Erkennen der Probleme der eigenen Realität zunichte gemacht wird.« Indem Hoffmann die Abbildungsfunktion des Spiegels, »durch den man in ein mathematisches [...] Wunderland gelangen kann«, wie Sutherland (2007: 31) für die VR schreibt, *verfremdet*, legt er in seinen Erzählverfahren das Wunderbare bloß, exponiert also diese »Verzerrungen«, die sich gleichwohl nicht nur auf das »seelische Gefühlsleben« – mithin auf die »Atmosphären« – seiner Protagonist:innen erstrecken, sondern die gleichzeitig das (psychische) Innenleben der Leser:innen bei der Lektüre freilegt. Hoffmann hält also seinem Publikum einen *verfremdenden* »Spiegel« vor, um so ein »estrangement« (Lévy 1998: 58) der Leser:innen gegenüber des Textes und gegenüber sich selbst hervorzurufen.⁵⁰¹ Gleichwohl sich einige Erzählexperimente Hoffmanns als »Gedankenmittheilung[en]« lesen lassen, die, so Schleiermacher (1838: 169), einen Einblick in die Autorenpsyche zulassen, avisiert Hoffmann in seiner Poetik vielmehr den Einblick in die Psyche der »erweiterten Autor:in« mithin der Leser:in, der es obliegt, ihre eigene »Geisterwelt« (Novalis 1901a: 306) im Text zu reflektieren. Hervorzuheben an dieser Stelle ist, dass dieses »estrangement« aus dem ineinander verwobenen Prozess von Virtualisierung und Aktualisierung hervorgeht (vgl. Lévy 1998: 58), indem die Leser:innen den Text mental neu in den »Wunderblock« *einschreiben*. Dabei sollen die Leser:innen die Texte nicht abkopieren, wie es Hoffmann mit

501 Paradoxerweise kann diese »verfremdende Bloßlegung künstlerischer Gemachtheit« (Durst 2012: 65), mithin die Exposition des Wunderbaren, wie auch Durst (2002: 173) festgestellt hat, dazu beitragen, dem Realitätssystem »Glaubwürdigkeit« respektive »verisimilitude« (Ryan 2015: 91) zu verleihen: Indem das Wunderbare sich selbst »denunziert« kommt der übrigen Erzählung wiederum ein Nimbus von Realismus zu. Einmal mehr findet sich hier eine Spezifik fantastischer Literatur ausbuchstabiert, die, so nochmals Durst (2002: 166), als »kosmologisches Oxymoron« gelten kann, da »weder das realistische System noch das konkurrierende wunderbare eindeutig gültig ist.«

Anselmus zu Beginn von *Der goldene Topf* ausbuchstabiert, sondern vielmehr das textuelle Substrat imaginär verbildlichen und dieses »Miniaturgemälde einer Vorstellung« (Reil 1803: 55) wiederum suggestiv *beschauen*. Aus diesem Grund ist dieses »estrangement« für Hoffmanns Wirkpoetik zentral, da es sicherstellt, dass keine »grammatische« (vgl. Schleiermacher 1838: 14–16) und damit »maschinelle« *Translation* stattfindet, sondern sich vielmehr ein Prozess der *Transformation* des Textes und der Leser:in bei der Lektüre einstellt.

So finden sich mit ›Verfremdungseffekten‹ wie Humor oder Ironie Erzählverfahren wieder, die dieser ›unreflektierten‹ respektive ›unbesonnenen‹ Identifikation entgegen treten, die isomorphe Abbildungsfunktion des ›Spiegels‹ also, wie in Kapitel V ausgeführt, modulieren.⁵⁰² Darüber hinausgehend buchstabiert Hoffmann diese ›Verzerrungen‹, wie in Kapitel 8 ausgeführt, auch anhand von maschinellen Motiven aus. Exemplarisch für diesen Befund kann etwa die Camera obscura in *Die Elixire des Teufels* herangeführt werden, da ihr *Eigensinn* bereits eine optische ›Verzerrung‹ in Form von Unschärfe, Spiegelungen und Farbverschiebungen aufweist. Metaphorisch gesprochen sollen sich die Leser:innen also der berühmten ›grünen Gläser‹ ihrer eigenen Wahrnehmung, die als cartesianischer *Genius malignus* bereits Heinrich von Kleist in eine tiefe Krise stürzten,⁵⁰³ gewahr werden. Das Romantische ist also, wie es Brentano (1801: 58) seinem Protagonisten in *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter* ausdrücken lässt, »ein Perspectiv oder vielmehr die Farbe des Glases und die Bestimmung des Gegenstandes durch die Form des Glases.« Mit der Atmosphäre ist nun ein (diaphanes) Medium gefunden, das diese Farbverschiebungen nicht nur sichtbar, sondern als *Raum* poetisch fruchtbar machen kann.

Wie bereits in den Kapiteln 8.5 und 8.6 ausgeführt, bedingt die Rezeptionssituation eines Bildes, das von einer Camera obscura respektive einer La-

502 Damit ist die bereits angesprochene »Janusköpfigkeit zwischen Romantik und Moderne« (Lubkoll 2015b: 10) von Hoffmanns Poetik auch für die Verhandlung der Atmosphären relevant: Während der Übergang vom ›Gegebenen‹ zum ›Gemachten‹ eine dezidiert aufklärerische Vorstellung darstellt (vgl. Böhme 2006a: 44; Schiller 1875b: 110), die sich in Hoffmanns *Ceuvre* etwa in der konstruktivistischen Interpretation des ›Ortes‹ als ›virtueller Ort im Imaginären‹ findet, stehen diesem Befund die Atmosphären gegenüber. Dabei verzerren die Atmosphären nicht nur die Schemata und Ordnungen, die den Ort zum Raum transformieren, sondern sind selbst »Undinge« (Böhme 2006a: 19), die dem aufklärerischen/epistemologischen Interesse zuwider laufen.

503 Zur Einordnung dieser ›Kant-Krise‹ vgl. die Ausführungen in der Fußnote auf Seite 38.

terna magica produziert wurde, dass die Betrachter:innen in einer weitgehend dunklen Umgebung ein helligkeitsarmes Bild *beschauen*. Diese Szene ähnelt nicht nur der Inszenierung der Dämmerungsfotografie, die, so nochmals Böhme (2006a: 61), besser durch die Projektion eines Diapositivs durchgeführt werde, sondern ist auch in den Kontext von Goethes Überlegungen zu den physiologischen Wirkungen der Farben zu lesen: »So wie Gelb immer ein Licht mit sich führt, so kann man sagen, daß Blau immer etwas Dunkles mit sich führe.« (Goethe 1810a: 294) Dieses Blau, das sich durch die Beobachtungssituation einstellt, steht demnach für eine *Atmosphäre*, die sich sowohl im Kontext von Jean Pauls Metapher des ›Aetherblaus‹ lesen lässt (vgl. Jean Paul 1804: 33) – einmal mehr ist an die zahlreichen Motive in Hoffmanns *Ceuvre* zu erinnern, die sich der Farbe Blau annehmen⁵⁰⁴ – als auch als Referenz auf die ›Schattenbilder‹ der Erinnerung zu deuten, die Hoffmann in den *Serapions-Brüdern* ausbuchstabiert (vgl. DKV, SB2: 13), denn Goethe (1810a: 295) stellt fest: »Das Blaue gibt uns ein Gefühl von Kälte, so wie es uns auch an Schatten erinnert. Wie es vom Schwarzen abgeleitet sey, ist uns bekannt.« Mithin wird so eine *Atmosphäre des Lichts* geschaffen, die die ›unendliche Ahndung‹ (vgl. AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 632) respektive Benjamins durch Distanz hergestellte ›Aura‹ in ein physikalisches Phänomen kleidet: »Wie wir einen angenehmen Gegenstand, der vor uns flieht, gern verfolgen, so sehen wir das Blaue gern an, nicht weil es auf uns dringt, sondern weil es uns nach sich zieht.« (Goethe 1810a: 295)

Atmosphäre, so die abschließende These, ist im Kontext von Hoffmanns Poetik also ein ›Spielraum‹, der sich durch den symbiotischen Verbund von Produktion und Rezeption auszeichnet, mithin also jenes ineinander verschränkte Möbiusband von Virtualisierung und Aktualisierung, das Lévy (1998: 58) für die Rezeption von (digitalen) Medien beschrieben hat. Nachdem sich diese Atmosphäre innerhalb der »Geisterwelt« (Novalis 1901a: 306) des Subjekts herausbildet, realisiert Hoffmann so das Subjektive, das, so nochmals Lévy (1998: 53), für das Virtuelle von zentraler Bedeutung ist: »The virtual begins to flourish with the appearance of human subjectivity in the loop.« Mit der Förderung der ›Besonnenheit‹ bei seinen Leser:innen als ›erweiterte Autor:innen‹ setzt Hoffmann demnach nicht nur dem cartesianischen *Genius malignus* ein selbstreflexives ›Ich‹ entgegen, das die individuellen Wahrneh-

504 Vgl. dazu die Fußnote auf Seite 397.

mungsmuster exponiert, sondern nobilitiert dieses ›Ich‹ zu einem *Genius loci*,⁵⁰⁵ das als *eigensinnige* ›Raumkünstler:in‹ selbst Atmosphären schafft.

505 Vgl. dazu die Fußnote zum *Genius loci* auf Seite 439.



VII. Anhang



Siglenverzeichnis

In der vorliegenden Arbeit kommen nachfolgende Werke E.T.A. Hoffmanns zur Anwendung. Zur besseren Differenzierbarkeit wurden nicht nur Verlag und ggf. Bandnummer, sondern auch ein Verweis auf den Titel des jeweiligen Textes in die Sigle mit aufgenommen.

TITEL	QUELLE	SIGLE
»Ritter Gluck«	E. T. A. Hoffmann (1809). »Ritter Gluck«. In: <i>Allgemeine Musikalische Zeitung</i> 11, Spalten 305–319.	AMZ, RITTER GLUCK
»Recension«	E. T. A. Hoffmann (1810). »Recension. Sinfonie pour 2 Violons, 2 Violes, Violoncelle et Contre Violon, 2 Flûtes, petite Flûte, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, Contrebasson, 2 Cors, 2 Trompettes, Timbales et 3 Trompes, composée et dédiée etc. par Louis van Beethoven. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel, Oeuvre 67. No 5. des Sinfonies.« In: <i>Allgemeine Musikalische Zeitung</i> vom 4. Juli 1810/11. Juli 1810, Spalten 630–642 und 652–659.	AMZ, BEETHOVEN I
»Recension«	E. T. A. Hoffmann (1813a). »Recension. Deux Trios pour Pianoforte Violon et Violoncelle, comp. et ded. à Mad la Comtesse Marie d'Erdödi [sic!] – par Louis van Beethoven. Oeuvr. 70 à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel.« In: <i>Allgemeine Musikalische Zeitung</i> vom 3. März 1813, Spalten 141–154.	AMZ, BEETHOVEN II
»Beethovens Instrumentalmusik«	E. T. A. Hoffmann (1813b). »Beethovens Instrumentalmusik«. In: <i>Zeitung für die elegante Welt</i> vom 9. Dezember 1813/10. Dezember 1813/11. Dezember 1813 245–247, Spalten 1953–1975.	ZEW, BEETHOVEN
<i>Die Elixire des Teufels</i>	E. T. A. Hoffmann (1815). <i>Die Elixire des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Capuziners. Herausgegeben von dem Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier</i> . Bd. 1. 2 Bde. Berlin: Duncker & Humblot.	DH, ELIXIERE
»Ritter Gluck«	E. T. A. Hoffmann (1819). »Ritter Gluck«. In: <i>Fantasiestücke in Callot's Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. Mit einer Vorrede von Jean Paul</i> . 2. Aufl. 2 Bde. 1. Bamberg: C. F. Kunz, S. 7–28.	CFK, RITTER GLUCK
<i>Prinzessin Brambilla</i>	E. T. A. Hoffmann (1821). <i>Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot. Mit 8 Kupfern nach Callot'schen Originalblättern</i> . Breslau: Josef Mar.	JM, BRAMBILLA

TITEL	QUELLE	SIGLE
»Brief des Kapellmeisters Johannes Kreisler an ...«	E. T. A. Hoffmann (1839a). »Brief des Kapellmeisters Johannes Kreisler an ...« In: <i>Erzählungen aus seinen letzten Lebensjahren, sein Leben und Nachlaß. In fünf Bänden.</i> Hrsg. von Micheline Hoffmann. 5 Bde. 2. Stuttgart: Fr. Brodhag'sche Buchhandlung, S. 319–328.	FB
»Einiges aus Hoffmanns Notatenbuch für das letzte Jahr seines Lebens«	E. T. A. Hoffmann (1839b). »Einiges aus Hoffmanns Notatenbuch für das letzte Jahr seines Lebens«. In: <i>Erzählungen aus seinen letzten Lebensjahren, sein Leben und Nachlaß. In fünf Bänden.</i> Hrsg. von Micheline Hoffmann und Julius Eduard Hitzig. 5. Stuttgart: Fr. Brodhag'sche Buchhandlung, S. 7–17.	NACHLASS I
»Extrablatt zum Abschieds-Rendezvous«	E. T. A. Hoffmann (1831). »Extrablatt zum Abschieds-Rendezvous«. In: E. T. W. Hoffmann's <i>erzählende Schriften in einer Auswahl. Aus Hoffmann's Leben und Nachlaß.</i> Hrsg. von Micheline Hoffmann. 3. Stuttgart: Fr. Brodhag'sche Buchhandlung, S. 126–129.	NACHLASS II
»Hoffmann'sche Briefe an Kunz«	E. T. A. Hoffmann (1839c). »Hoffmann'sche Briefe an Kunz. Mit Anmerkungen von Letzterem«. In: <i>Erzählungen aus seinen letzten Lebensjahren, sein Leben und Nachlaß. In fünf Bänden.</i> Hrsg. von Micheline Hoffmann und Julius Eduard Hitzig. 5. Stuttgart: Fr. Brodhag'sche Buchhandlung, S. 153–216.	BRIEFE I
<i>Erzählungen aus seinen letzten Lebensjahren, sein Leben und Nachlaß</i>	E. T. A. Hoffmann (1839d). <i>Erzählungen aus seinen letzten Lebensjahren, sein Leben und Nachlaß. In fünf Bänden.</i> Hrsg. von Micheline Hoffmann und Julius Eduard Hitzig. Bd. 3. Stuttgart: Fr. Brodhag'sche Buchhandlung.	BRIEFE II
»Aus dem Schreibbuch 1803–1808«	E. T. A. Hoffmann (1915a). »Aus dem Schreibbuch 1803–1808«. In: E. T. A. Hoffmanns <i>Tagebücher und literarische Entwürfe. Mit Erläuterungen und ausführlichen Verzeichnissen.</i> Hrsg. von Hans von Müller. Berlin: Gebrüder Paetel, S. 1–33.	TAGEBUCH I
»Aus den Schreibkalendern für 1809«	E. T. A. Hoffmann (1915b). »Aus den Schreibkalendern für 1809. (Tagebuch)«. In: E. T. A. Hoffmanns <i>Tagebücher und literarische Entwürfe. Mit Erläuterungen und ausführlichen Verzeichnissen.</i> Hrsg. von Hans von Müller. Berlin: Gebrüder Paetel, S. 37–72.	TAGEBUCH II
»Aus den Schreibkalendern für 1811«	E. T. A. Hoffmann (1915c). »Aus den Schreibkalendern für 1811. (Tagebuch)«. In: E. T. A. Hoffmanns <i>Tagebücher und literarische Entwürfe. Mit Erläuterungen und ausführlichen Verzeichnissen.</i> Hrsg. von Hans von Müller. Berlin: Gebrüder Paetel, S. 73–94.	TAGEBUCH III

TITEL	QUELLE	SIGLE
»Aus den Schreibkalendern für 1813«	E. T. A. Hoffmann (1915d). »Aus den Schreibkalendern für 1813. (Tagebuch)«. In: E. T. A. Hoffmanns <i>Tagebücher und literarische Entwürfe. Mit Erläuterungen und ausführlichen Verzeichnissen</i> . Hrsg. von Hans von Müller. Berlin: Gebrüder Paetel, S. 174–243.	TAGEBUCH IV
<i>Die Elixire des Teufels</i>	E. T. A. Hoffmann (1997). <i>Die Elixire des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Kapuziners. Herausgegeben von dem Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier</i> . München: Deutscher Taschenbuch Verlag.	DTV, ELIXIERE
»Alte und neue Kirchemusik«	E. T. A. Hoffmann (2006a). »Alte und neue Kirchemusik«. In: <i>Fantasiestücke in Callot's Manier. Text und Kommentar</i> . Hrsg. von Hartmut Steinecke und Gerhard Allroggen. 1. Aufl. Deutscher Klassiker-Verlag im Taschenbuch 14. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 503–531.	DKV, KM
»Der goldene Topf«	E. T. A. Hoffmann (2006b). »Der goldene Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit«. In: <i>Fantasiestücke in Callot's Manier. Text und Kommentar</i> . Hrsg. von Hartmut Steinecke und Gerhard Allroggen. 1. Aufl. Deutscher Klassiker-Verlag im Taschenbuch 14. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 229–321.	DKV, GT
»Die Abenteuer der Sylvester-Nacht«	E. T. A. Hoffmann (2006c). »Die Abenteuer der Sylvester-Nacht«. In: <i>Fantasiestücke in Callot's Manier. Text und Kommentar</i> . Hrsg. von Hartmut Steinecke und Gerhard Allroggen. 1. Aufl. Deutscher Klassiker-Verlag im Taschenbuch 14. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 325–359.	DKV, ASN
»Jaques Callot«	E. T. A. Hoffmann (2006d). »Jaques Callot«. In: <i>Fantasiestücke in Callot's Manier. Text und Kommentar</i> . Hrsg. von Hartmut Steinecke und Gerhard Allroggen. 1. Aufl. Deutscher Klassiker-Verlag im Taschenbuch 14. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 17–18.	DKV, JC
»Kreisleriana«	E. T. A. Hoffmann (2006e). »Kreisleriana. Nro. 1–6«. In: <i>Fantasiestücke in Callot's Manier. Text und Kommentar</i> . Hrsg. von Hartmut Steinecke und Gerhard Allroggen. 1. Aufl. Deutscher Klassiker-Verlag im Taschenbuch 14. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 32–82.	DKV, K1

TITEL	QUELLE	SIGLE
»Kreisleriana«	E. T. A. Hoffmann (2006f). »Kreisleriana. Zweiter Teil«. In: <i>Fantasiestücke in Callot's Manier. Text und Kommentar</i> . Hrsg. von Hartmut Steinecke und Gerhard Allroggen. 1. Aufl. Deutscher Klassiker-Verlag im Taschenbuch 14. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 360–455.	DKV, K2
»Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza«	E. T. A. Hoffmann (2006g). »Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza«. In: <i>Fantasiestücke in Callot's Manier. Text und Kommentar</i> . Hrsg. von Hartmut Steinecke und Gerhard Allroggen. 1. Aufl. Deutscher Klassiker-Verlag im Taschenbuch 14. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 101–177.	DKV, SHB
»Ritter Gluck«	E. T. A. Hoffmann (2006h). »Ritter Gluck. Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809«. In: <i>Fantasiestücke in Callot's Manier. Text und Kommentar</i> . Hrsg. von Hartmut Steinecke und Gerhard Allroggen. 1. Aufl. Deutscher Klassiker-Verlag im Taschenbuch 14. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 19–31.	DKV, RG
»Der Artushof«	E. T. A. Hoffmann (2008a). »Der Artushof«. In: <i>Die Serapions-Brüder. Text und Kommentar</i> . Hrsg. von Wulf Segebrecht und Ursula Segebrecht. Deutscher Klassiker-Verlag im Taschenbuch Bd. 28. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 177–206.	DKV, AH
»Die Automate«	E. T. A. Hoffmann (2008b). »Die Automate«. In: <i>Die Serapions-Brüder. Text und Kommentar</i> . Hrsg. von Wulf Segebrecht und Ursula Segebrecht. Deutscher Klassiker-Verlag im Taschenbuch Bd. 28. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 396–427.	DKV, DA
»Die Serapions-Brüder«	E. T. A. Hoffmann (2008c). »Die Serapions-Brüder. Erster Band«. In: <i>Die Serapions-Brüder. Text und Kommentar</i> . Hrsg. von Wulf Segebrecht und Ursula Segebrecht. Deutscher Klassiker-Verlag im Taschenbuch Bd. 28. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 9–310.	DKV, SB1
»Die Serapions-Brüder«	E. T. A. Hoffmann (2008d). »Die Serapions-Brüder. Zweiter Band«. In: <i>Die Serapions-Brüder. Text und Kommentar</i> . Hrsg. von Wulf Segebrecht und Ursula Segebrecht. Deutscher Klassiker-Verlag im Taschenbuch Bd. 28. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 311–616.	DKV, SB2

TITEL	QUELLE	SIGLE
»Nußknacker und Mausekönig«	E. T. A. Hoffmann (2008e). »Nußknacker und Mausekönig«. In: <i>Die Serapions-Brüder. Text und Kommentar</i> . Hrsg. von Wulf Segebrecht und Ursula Segebrecht. Deutscher Klassiker-Verlag im Taschenbuch Bd. 28. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 241–306.	DKV, NUM
»Die Serapions-Brüder«	E. T. A. Hoffmann (2008f). »Die Serapions-Brüder. Dritter Band«. In: <i>Die Serapions-Brüder. Text und Kommentar</i> . Hrsg. von Wulf Segebrecht und Ursula Segebrecht. Deutscher Klassiker-Verlag im Taschenbuch Bd. 28. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 617–908.	DKV, SB3
»Das öde Haus«	E. T. A. Hoffmann (2009a). »Das öde Haus«. In: <i>Nachtstücke</i> . Hrsg. von Hartmut Steinecke und Gerhard Allroggen. Deutscher Klassiker-Verlag im Taschenbuch Bd. 36. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 163–198.	DKV, DÖH
»Das Sanctus«	E. T. A. Hoffmann (2009b). »Das Sanctus«. In: <i>Nachtstücke</i> . Hrsg. von Hartmut Steinecke und Gerhard Allroggen. Deutscher Klassiker-Verlag im Taschenbuch Bd. 36. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 141–160.	DKV, DS
»Das steinerne Herz«	E. T. A. Hoffmann (2009c). »Das steinerne Herz«. In: <i>Nachtstücke</i> . Hrsg. von Hartmut Steinecke und Gerhard Allroggen. Deutscher Klassiker-Verlag im Taschenbuch Bd. 36. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 318–345.	DKV, DSH
»Der Sandmann«	E. T. A. Hoffmann (2009d). »Der Sandmann«. In: <i>Nachtstücke</i> . Hrsg. von Hartmut Steinecke und Gerhard Allroggen. Deutscher Klassiker-Verlag im Taschenbuch Bd. 36. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 11–49.	DKV, DSM
»Die Jesuiterkirche in G.«	E. T. A. Hoffmann (2009e). »Die Jesuiterkirche in G.« In: <i>Nachtstücke</i> . Hrsg. von Hartmut Steinecke und Gerhard Allroggen. Deutscher Klassiker-Verlag im Taschenbuch Bd. 36. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 110–140.	DKV, DJG
»Prinzessin Brambilla«	E. T. A. Hoffmann (2009f). »Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot«. In: <i>Nachtstücke</i> . Hrsg. von Hartmut Steinecke und Gerhard Allroggen. Deutscher Klassiker-Verlag im Taschenbuch Bd. 36. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 767–912.	DKV, PB

TITEL	QUELLE	SIGLE
<i>Die Elixiere des Teufels</i>	E. T. A. Hoffmann (2019). <i>Die Elixiere des Teufels. Werke 1814–1816</i> . Hrsg. von Hartmut Steinecke und Gerhard Allroggen. 2. Aufl. Bd. 17. Deutscher Klassiker-Verlag im Taschenbuch. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.	DKV, ELIXIERE

Literaturverzeichnis

ABEL, GÜNTER (1995): »Imagination und Kognition: Zur Funktion der Einbildungskraft in Wahrnehmung, Sprache und Repräsentation.« In: Hoffmann, Thomas S./Majetschak, Stefan (Hrsg.): *Denken der Individualität: Festschrift für Josef Simon zum 65. Geburtstag im August 1995*. Berlin: De Gruyter. S. 381–398. DOI: 10.1515/9783110872958.381.

ACHILLES, JOCHEN (2012): »Liminalität und Heterotopie: Grundstrukturierungen amerikanischer Erzählliteratur«. In: Achilles, Jochen/Borgards, Roland/Burrichter, Brigitte (Hrsg.): *Liminale Anthropologien: Zwischenzeiten, Schwellenphänomene, Zwischenräume in Literatur und Philosophie*. Würzburg: Königshausen & Neumann. S. 145–160.

ACKERMAN, JAMES S. (1978): »Leonardo's Eye«. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 41, S. 108. DOI: 10.2307/750865.

ADELUNG, JOHANN CHRISTOPH (HG.) (1811): *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart: Mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der oberdeutschen*. Zweyter Theil, von F–L, Bd. 2. Wien: Bauer.

ADORNO, THEODOR W. (1998): *Ästhetische Theorie*, Bd. 2. 14. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

ALLROGGEN, GERHARD (2012): »Das Musikalische Werk«. In: Kremer, Detlef (Hg.): *E.T.A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*. 2., erw. Aufl. Berlin: De Gruyter. S. 413–424.

ANDREANI, EMMANUELLE (2009): »Caravaggio used photographic techniques: researcher«. URL: <https://phys.org/news/2009-03-caravaggio-techniques.html> (letzter Zugriff: 13.7.2021).

ANDRIOPOULOS, STEFAN (2006): »Die Laterna magica der Philosophie Gespenster bei Kant, Hegel und Schopenhauer«. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 80(2), S. 173–211. DOI: 10.1007/BF03374630.

ANONYM (1789): »Erzählung einer neulichen Geisterzitation in Berlin«. In: Gedike, F./Biester, J. (Hrsg.): *Berlinische Monatsschrift*. Berlin: Hande und Spener. S. 474–484.

ANONYM (1817): »Berlin, in d. Realschulb.: Nachtstücke, herausgegeben von dem Vf. der Phantasiestücke in Callots Manier. Erster Theil. 1817«. In: *Allgemeine Literatur-Zeitung* 1817, Band 2 (179), Spalten 596–600.

ANONYM (1821): »Illusiou«. In: Symanski, Johann Daniel (Hg.): *Der Zuschauer: Zeitblatt für Belehrung und Aufheiterung*. Berlin: T. Trautwein. S. 3.

ANTOR, HEINZ (2016): »Rezeptionsästhetik«. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 619–621.

ANTROP, MARC/VAN EETVELDE, VEERLE (2017): *Landscape Perspectives: The Holistic Nature of Landscape*, Bd. 23. Dordrecht: Springer Netherlands. DOI: 10.1007/978-94-024-1183-6.

ARBURG, HANS-GEORG VON (2015): »Architekturen/Topographien«. In: Lubkoll, Christine/Neumeyer, Harald (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 346–350.

ARISTOTELES (1550A): »De Insomniis liber«. In: Scotto, Girolamo/Nifo, Agostino (Hrsg.): *Parua naturalia augustini nippi medices philosophi sueffani videlicet Physiognomicorum libri tres*. Venedig: Hieronymum Scotum. S. 97–106.

ARISTOTELES (1550B): »De Memoria et reminscentia«. In: Scotto, Girolamo/Nifo, Agostino (Hrsg.): *Parua naturalia augustini nippi medices philosophi sueffani videlicet Physiognomicorum libri tres*. Venedig: Hieronymum Scotum. S. 74–85.

ARISTOTELES (1829): *Physik: Übersetzt und mit Anmerkungen begleitet*. Leipzig: Johann Ambrosius Barth.

ARISTOTELES (1957): *Kleine Schriften zur Physik und Metaphysik*. Paderborn: Ferdinand Schöningh.

ARISTOTELES (1966): »Metaphysik«. In: Carvallo, Héctor/Grassi Ernesto (Hrsg.): *Rowohlts Klassiker der Literatur und der Wissenschaft*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

ARISTOTELES (2008): *Poetik*, Bd. 5. Berlin: Akademie-Verlag. (Aristoteles – Werke in deutscher Übersetzung) DOI: 10.1524/9783050048956.

ATHANASIUS, KIRCHNER (1676): *Sphinx mystagoga sive diatribe hieroglyphica*. Amsterdam: Jansson-Waesberg.

AUERBACH, ERICH (2015): *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. 11. Auflage. Tübingen: A. Francke Verlag.

AUHUBER, FRIEDHELM (1986): *In einem fernen dunklen Spiegel: E. T. A. Hoffmanns Poetisierung der Medizin*. Opladen: Westdeutscher Verlag. DOI: 10.1007/978-3-663-05389-7.

AUMÜLLER, GERHARD/SCHINDLER, CHRISTOPH (2016): *A. F. Marcus & J. L. Schönlein: 100 Jahre Bamberger Medizingeschichte*. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet.

BACON, FRANCIS (1808): *The two Books of Francis Bacon: Of the Proficiency and Advancement of Learning, Divine and Human*. London: T. Payne.

BARCK, KARLHEINZ (1993): *Poesie und Imagination: Studien zu ihrer Reflexionsgeschichte zwischen Aufklärung und Moderne*. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler.

BARKHOFF, JÜRGEN (1995): *Magnetische Fiktionen: Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik*. Stuttgart: J.B. Metzler.

BARKHOFF, JÜRGEN (2012): »Magnetismus/Mesmerismus«. In: Kremer, Detlef (Hg.): *E.T.A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*. 2., erw. Aufl. Berlin: De Gruyter. S. 511–513.

BARNICKEL, CLAUDIA (2015A): »Die Elixiere des Teufels: Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Capuziners. Herausgegeben von dem Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier (1815/16)«. In: Lubkoll, Christine/Neumeyer, Harald (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 39–45.

BARNICKEL, CLAUDIA (2015B): »Serapiontisches Prinzip/Prinzip der Duplizität«. In: Lubkoll, Christine/Neumeyer, Harald (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 395–399.

BARTHES, ROLAND (2009): »Der Tod des Autors«. In: Jannidis, Fotis (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. S. 185–193.

BARTHES, ROLAND (2015): »Der Tod des Autors«. In: *Das Rauschen der Sprache*. 4. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 57–63.

BASALLA, GEORGE (1999): *The evolution of technology*. 9. Auflage. Cambridge: Cambridge University Press.

BAUDELAIRE, CHARLES (1868): *Curiosités esthétiques: Salon 1845–1859*. Paris: Michel Lévy Frères.

BAUDRILLARD, JEAN (1978): *Agonie des Realen*, Bd. 81. Berlin: Merve.

BAUDRILLARD, JEAN (1994): *Simulacra and simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

BAUER, HERMANN/SEDLIMAYR, HANS (1992): *Rokoko: Struktur und Wesen einer europäischen Epoche*. Köln: DuMont.

BECKER, ALLIENNE R. (1998): »Die Elixiere Des Teufels: E.T.A. Hoffmann's House of Mirrors«. In: *Journal of the Fantastic in the Arts* 9(34), S. 117–130. URL: <http://www.jstor.org/stable/43308335>.

BEGEMANN, CHRISTIAN (2015): »Der Artushof (1816)«. In: Lubkoll, Christine/Neumeyer, Harald (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 93–96.

BENEDIKT, MICHAEL (1991): »Cyberspace: Some Proposals«. In: Benedikt, Michael (Hg.): *Cyberspace: first steps*. Cambridge, Mass; London: MIT Press. S. 119–224.

BENJAMIN, WALTER (1928): *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Berlin: Rowohlt.

BENJAMIN, WALTER (1974): »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Dritte Fassung«. In: Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann (Hrsg.): *Walter Benjamin: Gesammelte Schriften*, Band I. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 471–505.

BENJAMIN, WALTER (2006): »Das Passagen-Werk«. In: Benjamin, Walter/Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann/Adorno, Theodor W./Scholem, Gershom (Hrsg.): *Gesammelte Schriften*, Band V. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 45–1063.

BENJAMIN, WALTER (2010): *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. Berlin: Suhrkamp.

BERGENGRUEN, MAXIMILIAN/HILPERT, DANIEL (2015): »Magnetismus/Mesmerismus«. In: Lubkoll, Christine/Neumeyer, Harald (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 292–297.

BERGK, SABINE (2017): »Welt aus Glas«. URL: <https://www.cicero.de/kultur/demokratie-welt-aus-glas> (letzter Zugriff: 17.7.2021).

BERRESSEM, HANJO (2016): »Das Erhabene«. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 168–169.

BERTRAM, GEORG W. (2011): *Kunst: Eine philosophische Einführung*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.

BINSWANGER, LUDWIG (1933): »Das Raumproblem in der Psychopathologie«. In: *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie* (145), S. 598–647.

BIOCCA, FRANK/KIM, TAEYONG/LEVY, MARK R. (1995): »The Vision of Virtual Reality«. In: Biocca, Frank/Levy, Mark R. (Hrsg.): *Communication in the Age of Virtual Reality*. Hoboken: Taylor and Francis. S. 3–14.

BIOCCA, FRANK/LEVY, MARK R. (1995): »Communication applications of virtual reality«. In: Biocca, Frank/Levy, Mark R. (Hrsg.): *Communication in the Age of Virtual Reality*. Hoboken: Taylor and Francis. S. 127–157.

BLAMBERGER, GÜNTER (1991): *Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile? Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne*. 1. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler.

BLEI, FRANZ (1911): *Das Rokoko. Variationen über ein Thema*. München: Georg Müller.

BLUM, ELISABETH (2010): *Atmosphäre: Hypothesen zum Prozess der räumlichen Wahrnehmung*, Bd. 2. Baden: Design2Context, Institut für Designforschung; Lars Müller.

BLUMENBERG, HANS (2012): *Wirklichkeiten in denen wir leben: Aufsätze und eine Rede*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.

BÖHME, GERNOT (2006A): *Architektur und Atmosphäre*. München: Wilhelm Fink.

BÖHME, GERNOT (2006B): *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*, 5. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

BOIE, BERNHILD (1981): »Die Sprache der Automaten: Zur Autonomie der Kunst«. In: *The German Quarterly* 54(3), S. 284. DOI: 10.2307/405983.

BOLTER, JAY DAVID (2015): »Das Internet in der Geschichte der Technologien des Schreibens«. In: Zanetti, Sandro (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik: Grundlagentexte*. 2. Aufl. Berlin: Suhrkamp. S. 318–337.

BOLTER, JAY DAVID/GRUSIN, RICHARD (2002): *Remediation: Understanding new media*. 5. Aufl. Cambridge, Mass.: MIT Press.

BOLZ, NORBERT (1979): »Der Geist und die Buchstaben: Friedrich Schlegels hermeneutische Postulate«. In: Nassen, Ulrich (Hg.): *Texthermeneutik: Aktualität, Geschichte, Kritik*. Paderborn: Ferdinand Schöningh. S. 79–112.

BONGERS, WOLFGANG (2003): »Die Stadt: Passagen zwischen Literatur und Architektur«. In: *Pandaemonium Germanicum* (7), S. 39–55. DOI: 10.11606/1982-8837.pg.2003.64627.

BÖTTCHER, PHILIPP (2015): »Das steinerne Herz (1817)«. In: Lubkoll, Christine/Neumeyer, Harald (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 68–70.

BRANDL-RISI, BETTINA (2015): »Bild/Gemälde/Zeichnung«. In: Lubkoll, Christine/Neumeyer, Harald (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 356–362.

BRENTANO, CLEMENS (1801): *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter: Ein verwilderter Roman*, Bd. 2. Bremen: Friedrich Wilmans.

BRÖMER, RAINER (2009): »Kulturgeschichte der osmanischen Medizin: Anatomie von Ibn al-Nafis und Vesal zu Şanizade und Hasan al-Attâr (ca. 1820)«. In: *Medizingeschichte im Rheinland: Beiträge des Rheinischen Kreises der Medizinhistoriker* 1, S. 267–276.

BRYSON, NORMAN (1983): *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. 1. Aufl. London: Palgrave Macmillan.

BUGINI, ROBERTO/FOLLI, LUISA/MARCHISIO, ROMINA (2019): »Giallo Antico in Roman Architecture of Lombardy: A Preliminary Survey«. In: Chenchouni, Haroun/Errami, Ezzoura/Rocha, Fernando/Sabato, Luisa (Hrsg.): *Exploring the Nexus of Geoecology, Geography, Geoarcheology and Geotourism: Advances and Applications for Sustainable Development in Environmental Sciences and Agroforestry Research*. Cham: Springer International Publishing. S. 107–109. DOI: 10.1007/978-3-030-01683-8_23.

BURKE, EDMUND (1757): *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. London: R. and J. Dodsley.

BÜTTNER, URS/THEILEN, INES (2017): »Phänomene der Atmosphäre. Zur Einleitung«. In: Büttner, Urs/Theilen, Ines (Hrsg.): *Phänomene der Atmosphäre: Ein Kompendium Literarischer Meteorologie*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 1–25.

CADUFF, CORINA (2003): *Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800*. München: Wilhelm Fink.

CASSIRER, ERNST (2010): *Philosophie der symbolischen Formen: Zweiter Teil: Das mythische Denken*, Bd. 608. Hamburg: Felix Meiner Verlag.

CERTEAU, MICHEL DE (2015): »Praktiken im Raum«. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. 8. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 343–353.

CHA, KYUNG-HO (2008): »Im Theater des Sehens: Anamorphose als Bild und Philosophische Metapher«. In: Cha, Kyung-Ho/Rautzenberg, Markus (Hrsg.): *Der entstellte Blick: Anamorphosen in Kunst, Literatur und Philosophie*. München: Wilhelm Fink. S. 7–22.

CHALUP, STEPHAN K./HONG, KENNY/OSTWALD, MICHAEL J. (2010): »Simulating pareidolia of faces for architectural image analysis«. In: *International Journal of Computer Information Systems and Industrial Management Applications* (2), S. 262–278.

CHAMPOLLION, JEAN-FRANÇOIS (1822): *Lettre à M. Dacier: Relative à l'alphabet des hiéroglyphes phonétiques*. Paris: Firmin Didot Père et Fils.

CLASON, CHRISTOPHER R. (2018): *E. T. A. Hoffmann: Transgressive Romanticism*. Oxford: Liverpool University Press.

COLERIDGE, SAMUEL TAYLOR (1847): *Biographia Literaria: or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*. London: William Pickering.

COOK, LUKAS/DUNCAN, SEAN (2015): »Any No Sketch Glitch: Speedrunning Final Fantasy VI and Expanding Well Played«. In: Davidson, Drew (Hg.): *Well Played: A Journal on Video Games, Values, and Meaning*. Pittsburgh, PA: Carnegie Mellon University; ETC Press. S. 173–189.

CUTTING, JAMES E. (1997): »How the eye measures reality and virtual reality«. In: *Behavior Research Methods, Instruments, & Computers* 29(1), S. 27–36. DOI: 10.3758/BF03200563.

DA VINCI, LEONARDO (1747): *Tractat von der Malerey*. Nürnberg: Andreas Bieling.

DA VINCI, LEONARDO (1882): *Das Buch von der Malerei: Deutsche Ausgabe. Nach dem Codex Vaticanus 1270*. Wien: Wilhelm Braumüller.

DAHLHAUS, CARL/MILLER, NORBERT (2007): *Oper und symphonischer Stil 1800 - 1850: Von E. T. A. Hoffmann zu Richard Wagner*, Band 2. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler. DOI: 10.1007/978-3-476-00021-7.

DESCARTES, RENÉ (1870): »Abhandlung über die Methode, richtig zu denken und die Wahrheit in den Wissenschaften zu suchen«. In: Kirchmann, J. H. von (Hg.): *Philosophische Bibliothek oder Sammlung der Hauptwerke der Philosophie alter und neuer Zeit: Renée Descartes' philosophische Werke. Erste Abtheilung*. Berlin: L. Heimann. S. 17–83.

DESCARTES, RENÉ (1882): *Philosophische Werke: Untersuchungen über die Grundlagen der Philosophie*, Bd. 25. 2. Auflage. Heidelberg: Georg Weiss, Universitäts-Buchhandlung.

DOBRYDEN, PAUL (2017): »Architektur: Paul Scheerbarts künstliche Atmosphären«. In: Büttner, Urs/Theilen, Ines (Hrsg.): *Phänomene der Atmosphäre: Ein Compendium Literarischer Meteorologie*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 29–40.

DÖRBAND, BERND (2005): »Abbildungsfehler und optische Systeme«. In: Litfin, Gerd (Hg.): *Technische Optik in der Praxis*. Dordrecht: Springer. S. 69–94.

DÖRNER, RALF/JUNG, BERNHARD/GRIMM, PAUL FRANK/BROLL, WOLFGANG/GÖBEL, MARTIN (2013): »Einleitung: Was ist Virtuelle Realität?« In: Dörner, Ralf/Broll, Wolfgang/Grimm, Paul Frank/Jung, Bernhard (Hrsg.): *Virtual und Augmented Reality (VR/AR): Grundlagen und Methoden der Virtuellen und Augmentierten Realität*. Berlin; Heidelberg: Springer Vieweg. S. 1–31.

DRESSLER, STEPHAN (1991): »La Mettrie's death, or: The nonsense of an anecdote«. In: *Neophilologus* 75(2), S. 194–199. DOI: 10.1007/PL00020478.

DRUX, RUDOLF (2005): *E. T. A. Hoffmann, Der Sandmann: Erläuterungen und Dokumente*, 2. erg. Ausg., Stuttgart: Philipp Reclam jun.

DU CREST, BARTHÉLÉMY (1765): *Kleine Schriften von den Thermometern und Barometern*. 2. Aufl. Augsburg: Klett.

DÜRER, ALBRECHT (1893): »Von der Perspektive«. In: Lange, Konrad von/Fuhse, Franz Louis (Hrsg.): *Dürers schriftlicher Nachlass: Auf Grund der Originalhandschriften und theilweise neu entdeckter alter Abschriften*. Halle: Max Niemeyer. S. 319–326.

DURST, UWE (2002): »Begrenzte Wunder: Ansätze zu einer Theorie des Wunderbaren in realistischen Erzähltexten«. In: *Neohelicon* 29(2), S. 161–175.

DURST, UWE (2010): *Theorie der phantastischen Literatur*. 2. Aufl. Münster: LIT.

DURST, UWE (2012): »Begrenzte und entgrenzte wunderbare Systeme: Vom Bürgerlichen zum Magischen Realismus«. In: Schmeink, Lars/Müller, Hans-Harald (Hrsg.): *Fremde Welten: Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert*. Berlin/Boston: De Gruyter. S. 57–74.

DURST, UWE (2018): »Die sequentielle Lücke als Strukturmerkmal des Wunderbaren«. In: Kreuzer, Stefanie/Durst, Uwe (Hrsg.): *Das Wunderbare: Dimensionen eines Phänomens in Kunst und Kultur*. Paderborn: Wilhelm Fink. S. 155–166.

EBERHARD, JOHANN AUGUST (1797): *Versuch einer allgemeinen deutschen Synonymik in einem kritisch philosophischen Wörterbuche der sinnverwandten Wörter der hochdeutschen Mundart: Zweyter Theil*, Bd. 2. Halle/Leipzig: Joh. Gottfr. Ruff.

EBERHARD, JOHANN AUGUST (1798): *Versuch einer allgemeinen deutschen Synonymik in einem kritisch philosophischen Wörterbuche der sinnverwandten Wörter der hochdeutschen Mundart: Dritter Theil*, Bd. 3. Halle/Leipzig: Joh. Gottfr. Ruff.

EBERHARD, JOHANN AUGUST (1799): *Versuch einer allgemeinen deutschen Synonymik in einem kritisch philosophischen Wörterbuche der sinnverwandten Wörter der hochdeutschen Mundart: Vierter Theil*, Bd. 4. Halle/Leipzig: Joh. Gottfr. Ruff.

EBERHARD, JOHANN AUGUST (1800): *Versuch einer allgemeinen deutschen Synonymik in einem kritisch philosophischen Wörterbuche der sinnverwandten Wörter der hochdeutschen Mundart: Fünfter Theil*, Bd. 5. Halle/Leipzig: Joh. Gottfr. Ruff.

EBERHARD, JOHANN AUGUST (1802): *Versuch einer allgemeinen deutschen Synonymik in einem kritisch philosophischen Wörterbuche der sinnverwandten Wörter der hochdeutschen Mundart: Sechster Theil*, Bd. 6. Halle/Leipzig: Joh. Gottfr. Ruff.

EBERHARD, JOHANN AUGUST (1863): *Synonymisches Handwörterbuch der deutschen Sprache: Für alle, die sich in dieser Sprache richtig ausdrücken wollen*. 12. Aufl. Berlin: Naucksche Buchhandlung.

ECO, UMBERTO (1986): *Travels in Hyperreality*. San Diego: Harvest Book Harcourt.

ECO, UMBERTO (2002): *Einführung in die Semiotik*. München: Wilhelm Fink.

EICHENDORFF, JOSEPH FREIHERR VON (1841): *Werke, zweiter Theil: Ahnung und Gegenwart*. Berlin: Athenaenum.

EICHNER, HANS (1968): »Nachwort zu Friedrich Schlegels Gespräch über die Poesie«. In: Eichner, Hans (Hg.): *Gespräch Über die Poesie*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 2–25.

ELIAS, MADY/COTTE, PASCAL (2008): »Multispectral camera and radiative transfer equation used to depict Leonardo's sfumato in Mona Lisa«. In: *Applied optics* 47(12), S. 2146–2154. DOI: 10.1364/AO.47.002146.

ENGELBRECHT, JÖRG (2006): »Romantik und Revolution«. In: Kruse, Joseph A./Tilch, Marianne/Groos, Ulrike (Hrsg.): *Das letzte Wort der Kunst: Heinrich Heine und Robert Schumann zum 150. Todesjahr*. Gemeinschaftsausgabe der Verlage J. B. Metzler (Stuttgart) und Bärenreiter (Kassel). Stuttgart: J.B. Metzler. S. 19–32.

ANDREAS SIESS: MASCHINEN UND ATMOSPHÄREN

ENZENSBERGER, HANS MAGNUS (2002): »Baukasten zu einer Theorie der Medien«. In: Helmes, Günter/Köster, Werner (Hrsg.): *Texte zur Medientheorie*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. S. 254–275.

ERB, ROGER (2011): »Das kartesische Oval in der Optik. Das Fermat-Prinzip«. In: *Physik in unserer Zeit* 42(3), S. 125–129. DOI: 10.1002/piuz.201101256.

ESPOSITO, ELENA (1998): »Fiktion und Virtualität«. In: Krämer, Sybille (Hg.): *Medien, Computer, Realität: Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 269–296.

EYTELWEIN, JOHANN ALBERT (1810): *Handbuch der Perspektive*. Berlin: Realschulbuchhandlung.

FEHRENBACH, FRANK (2002): »Der oszillierende Blick: Sfumato und die Optik des späten Leonardo«. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (65/H4), S. 522–544. DOI: 10.11588/ARTDOK.00002322.

FEHRENBACH, FRANK (2005): »Veli sopra veli: Leonardo und die Schleier«. In: Endres, Johannes/Wittmann, Barbara C./Wolf, Gerhard (Hrsg.): *Ikonomie des Zwischenraums: Der Schleier als Medium und Metapher*. München: Wilhelm Fink. S. 121–147.

FÉLIBIEN, ANDRÉ. (1669): *Conferences de l'Academie royale de peinture et de sculpture. Pendant l'annee 1667*. Paris: Académie royale de peinture et de sculpture; Frederic Leonard. URL: https://archive.org/details/gri_conferencesdoofeli.

FISCHER, CARSTEN (2005): »Geometrische Optik«. In: Litfin, Gerd (Hg.): *Technische Optik in der Praxis*. Dordrecht: Springer. S. 1–34.

FISCHER-LICHTE, ERIKA (2017): *Ästhetik des Performativen*,. 10. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

FLUSSER, VILÉM (1997): *Vom Stand der Dinge: Eine kleine Philosophie des Design*. Göttingen: Steidl.

FLUSSER, VILÉM (2015): »Räume«. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. 8. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 274–285.

FOUCAULT, MICHEL (1974): *Die Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

FOUCAULT, MICHEL (1987): *Wahnsinn und Gesellschaft: Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. 10. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

FOUCAULT, MICHEL (2003): »Das Spiel des Michel Foucault«. In: Defert, Daniel/Ewald, François (Hrsg.): *Michel Foucault – Schriften in vier Bänden: Dits et écrits*, 4 Bände. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 391–429.

FOUCAULT, MICHEL (2005A): »Die Sprache des Raumes«. In: Defert, Daniel/Ewald, François (Hrsg.): *Michel Foucault – Schriften in vier Bänden: Dits et écrits*, 4 Bände. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 533–539.

FOUCAULT, MICHEL (2005B): »Von anderen Räumen«. In: Defert, Daniel/Ewald, François (Hrsg.): *Michel Foucault – Schriften in vier Bänden: Dits et écrits*, 4 Bände. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 931–942.

FOUCAULT, MICHEL (2008): »Nachwort zu Flaubert Die Versuchung des heiligen Antonius«. In: Defert, Daniel/Ewald, François (Hrsg.): *Schriften zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 117–141.

FOUCAULT, MICHEL (2009): »Was ist ein Autor?«. In: Jannidis, Fotis (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. S. 198–229.

FREUD, SIGMUND (1919): »Das Unheimliche«. In: *Imago – Zeitschrift für die Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* 5(5/6), S. 297–324.

FREUD, SIGMUND (1925): »Notiz über den Wunderblock«. In: *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse* (1), S. 1–5.

FRIESE, H. (2001): »Imagination: History of the Concept«. In: Smelser, Neil J. (Hg.): *International encyclopedia of the social & behavioral sciences*. Amsterdam: Elsevier. S. 7197–7201. DOI: 10.1016/Bo-o8-o43076-7/00124-8.

FRÖLICH, DIETER (2005): »Wellenoptik«. In: Litfin, Gerd (Hg.): *Technische Optik in der Praxis*. Dordrecht: Springer. S. 35–68.

FROST, EBERHARD (2016): »Julien Offray de La Mettrie«. In: Rohbeck, Johannes (Hg.): *Kindler kompakt Philosophie 18. Jahrhundert*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 76–79. DOI: 10.1007/978-3-476-05540-8_14.

FRUTIGER, ADRIAN (2016): *Der Mensch und seine Zeichen*. Wiesbaden: Marix.

GADERER, RUPERT (2009): *Poetik der Technik: Elektrizität und Optik bei E.T.A. Hoffmann*. Freiburg im Breisgau: Rombach.

GADERER, RUPERT (2015): »Das öde Haus (1817)«. In: Lubkoll, Christine/Neu-meyer, Harald (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 61–63.

GADERER, RUPERT (2017): »Was ist eine medienphilologische Frage?« In: Balke, Friedrich/Gaderer, Rupert (Hrsg.): *Medienphilologie: Konturen eines Paradigmas*. Göttingen: Wallstein Verlag. S. 25–43.

GALILEI, GALILEO (1989): *Sidereus nuncius or The sidereal messenger*. Chicago: University of Chicago Press.

GAMPER, MICHAEL (2009): *Elektropoetologie: Fiktionen der Elektrizität 1740 - 1870*. Göttingen: Wallstein.

GARG, RAJESH/JAYAKUMAR, NIKHIL/KHATRI, SUNIL P./CHOI, GWAN (2006): »A design approach for radiation-hard digital electronics«. In: Sento-vich, Ellen M. (Hg.): *Proceedings of the 43rd annual Conference on Design Au-tomation – DAC '06*. New York, New York, USA: ACM Press. S. 773–778. DOI: 10.1145/1146909.1147105.

GEDIKE, F./BIESTER, J. (HRSG.) (1789): *Berlinische Monatsschrift*, Bd. 13. Berlin: Hande und Spener.

GEIGER, MARION (2013): »Kreative Mimesis. E. T.A. Hoffmanns Die Jesuiterkirche in G.« In: *Orbis Litterarum* 68(1), S. 17–42. DOI: 10.1111/j.1600-0730.2012.01064.x.

GEISS, NICOLA (2015): »Kreisleriana Nro. 1–6 (1810–14)«. In: Lubkoll, Christine/Neumeyer, Harald (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 16–20.

GILBOA, ANAT (2009): »Symbolism and the Interaction of the Real and the Ideal: Scenery in Early-Modern Netherlandish Graphic Art«. In: Backhaus, Gary/Murungi, John (Hrsg.): *Symbolic Landscapes*. Dordrecht: Springer Netherlands. S. 251–264.

GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON (1789): »Fortsetzung der Auszüge aus dem Taschenbuch eines Reisenden«. In: *Der Teutsche Merkur* (1), S. 113–120.

GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON (1796A): *Wilhelm Meisters Lehrjahre: Ein Roman*, Bd. 2. Berlin: Johann Friedrich Unger.

GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON (1796B): *Wilhelm Meisters Lehrjahre: Ein Roman*, Bd. 4. Berlin: Johann Friedrich Unger.

GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON (1810A): *Zur Farbenlehre*, Bd. 1. Tübingen: J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON (1810B): *Zur Farbenlehre*, Bd. 2. Tübingen: J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON (1959): *Schriften zur Morphologie II: Morphologische Hefte 1817–1824*. Stuttgart: J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

GOMBRICH, ERNST H. (1972): *Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation*. 2. Aufl. London: Phaidron Press.

GREGORY, STEPHAN (2017): »Leuchtende Luft: Mimesis des Atmosphärischen bei Aretino und Tizian«. In: Büttner, Urs/Theilen, Ines (Hrsg.): *Phänomene der Atmosphäre: Ein Kompendium Literarischer Meteorologie*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 185–197.

GRONAU, MAGDALENA (2017): »Fata Morgana: Phantasmen der Wissenschaft bei Friedrich de la Motte Fouqué«. In: Büttner, Urs/Theilen, Ines (Hrsg.): *Phänomene der Atmosphäre: Ein Kompendium Literarischer Meteorologie*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 143–153.

GRÖTKER, RALF/KNEBEL, SVEN K. (2017): »Historisches Wörterbuch der Philosophie online«. Basel: Schwabe online. DOI: 10.24894/HWPh.5529.

GRUBE, GERNOT (2006): »Rückseite der Sichtbarkeit: Zur operativen Revolution der elektronischen Schrift«. In: Strätling, Susanne/Witte, Georg (Hrsg.): *Die Sichtbarkeit der Schrift*. München: Wilhelm Fink. S. 103–118.

GUGGENBERGER, JOSEF (2015): »Die Abenteuer der Sylvester-Nacht (1815)«. In: Lubkoll, Christine/Neumeyer, Harald (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 32–35.

GÜNZEL, STEPHAN (2010): »Raumkehren«. In: Günzel, Stephan/Kümmerling, Franziska (Hrsg.): *Raum: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 77–89.

GÜNZEL, STEPHAN (2015): »Physik und Metaphysik des Raums – Einleitung«. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. 8. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 19–43.

HAARMANN, HARALD (1991): *Universalgeschichte der Schrift*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Campus-Verlag.

HAHN, ACHIM (2008): *Architekturtheorie*. 1. Aufl. Konstanz: UTB.

HARTMANN, LUDWIG (1940): »Michael Faraday und Justus Liebig: Ein unbekannter Briefwechsel«. In: *Sudhoffs Archiv für Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften* 32(6), S. 371–398. URL: <http://www.jstor.org/stable/20773952>.

HATZEMBÖLLER, ALEXANDER/WALZEL, CHRISTOPHER (2009): »Zur Entstehung der Oberfläche: Eine Motivgeschichte des Oberflächendenkens«. In: Stein, Eva Kristin/Walzel, Florian (Hrsg.): *Oberflächen/Untersichten*. Halle: Schriftenreihe der Burg Giebichenstein. S. 19–24. DOI: 10.11588/neuw.2009.0.30464.

HAYDN, JOSEPH (1798): *Arien und Gesänge aus der komischen Oper: der Ritter Roland: In drey Aufzügen*. Berlin: o. V. URL: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00000ABC100000000>.

HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH (1843A): »Vorlesungen über die Aesthetik: Erster Theil«. In: Hotho, Heinrich Gustav (Hg.): *Gesammelte Werke*. 2. Aufl. Berlin: Duncker & Humblot.

HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH (1843B): »Vorlesungen über die Aesthetik: Zweiter Theil«. In: Hotho, Heinrich Gustav (Hg.): *Gesammelte Werke*. 2. Aufl. Berlin: Duncker & Humblot.

HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH (2004): *Philosophie der Kunst oder Ästhetik: Nach Hegel, im Sommer 1826, Mitschrift Friedrich Carl Hermann, Victor von Kehler*, Bd. 2. München: Wilhelm Fink.

HEIDEGGER, MARTIN (1967): *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer.

HEIM, MICHAEL (1991): »The Erotic Ontology of Cyberspace«. In: Benedikt, Michael (Hg.): *Cyberspace: first steps*. Cambridge, Mass; London: MIT Press. S. 59–80.

HEIMES, ALEXANDRA (2012A): »Die Jesuiterkirche in G.«. In: Kremer, Detlef (Hg.): *E.T.A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*. 2., erw. Aufl. Berlin: De Gruyter. S. 190–196.

HEIMES, ALEXANDRA (2012B): »Nußknacker und Mausekönig«. In: Kremer, Detlef (Hg.): *E.T.A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*. 2., erw. Aufl. Berlin: De Gruyter. S. 287–297.

HERDER, JOHANN GOTTFRIED (1799): *Verstand und Erfahrung: Eine Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft. Erster Theil*. Frankfurt und Leipzig: o. V.

HERRMANN, BRITTA (2015): »Der Sandmann (1816)«. In: Lubkoll, Christine/Neumeyer, Harald (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 48–53.

HEYDENREICH, AURA (2015A): »Meister Floh: Ein Märchen in sieben Abenteuern zweier Freunde (1822)«. In: Lubkoll, Christine/Neumeyer, Harald (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 166–171.

HEYDENREICH, AURA (2015B): »Optik/Optische Geräte«. In: Lubkoll, Christine/Neumeyer, Harald (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 297–301.

HILLIS, KEN (1999): *Digital sensations: Space, identity, and embodiment in virtual reality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

HIPPEL, THEODOR GOTTLIEB VON (1792): *Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber*. Berlin: Vossische Buchhandlung. URL: https://www.deutschestextarchiv.de/hippel_weiber_1792.

HIROTA, MASAKAZU/KANDA, HIROYUKI/ENDO, TAKAO/MIYOSHI, TOMOMITSU/MIYAGAWA, SUGURU/HIROHARA, YOKO ET AL. (2019): »Comparison of visual fatigue caused by head-mounted display for virtual reality and two-dimensional display using objective and subjective evaluation«. In: *Ergonomics* 62(6), S. 759–766. DOI: 10.1080/00140139.2019.1582805.

HIRSCHFELD, CHRISTIAN CAY LORENZ (1779): *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 1. Leipzig: Weidmann'sche Buchhandlung.

HITZIG, JULIUS EDUARD (1839): *E.T.A. Hoffmann's Leben und Nachlaß*, Bd. 2. Stuttgart: Fr. Brodhag'sche Buchhandlung.

HOFFMANN, E. T. A. (1809): »Ritter Gluck«. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 11(20), Spalten 305–319.

HOFFMANN, E. T. A. (1810): »Recension: Sinfonie pour 2 Violons, 2 Violes, Violoncelle et Contre Violon, 2 Flûtes, petite Flûte, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, Contrebasson, 2 Cors, 2 Trompettes, Timbales et 3 Trompes, composée et dédiée etc. par Louis van Beethoven. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel, Oeuvre 67. No 5. des Sinfonies«. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung* vom 4. Juli 1810/11. Juli 1810 12(40), Spalten 630–642 und 652–659.

HOFFMANN, E. T. A. (1813A): »Beethovens Instrumentalmusik«. In: *Zeitung für die elegante Welt* vom 9. Dezember 1813/10. Dezember 1813/11. Dezember 1813 (245-247), Spalten 1953-1975.

HOFFMANN, E. T. A. (1813B): »Recension: Deux Trios pour Pianoforte Violon et Violoncelle, comp. et ded. à Mad la Comtesse Marie d'Erdödi [sic!] – par Louis van Beethoven. Oeuvr. 70 à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel«. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung* vom 3. März 1813 15, Spalten 141-154.

HOFFMANN, E. T. A. (1815): *Die Elixiere des Teufels: Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Capuziners. Herausgegeben von dem Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier*, Bd. 1. Berlin: Duncker & Humblot.

HOFFMANN, E. T. A. (1819): »Ritter Gluck«. In: *Fantasiestücke in Callot's Manier: Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. Mit einer Vorrede von Jean Paul*, 2 Bände. 2. Auflage. Bamberg: C. F. Kunz. S. 7-28.

HOFFMANN, E. T. A. (1821): *Prinzessin Brambilla: Ein Capriccio nach Jakob Callot. Mit 8 Kupfern nach Callotschen Originalblättern*. Breslau: Josef Mar.

HOFFMANN, E. T. A. (1831): »Extrablatt zum Abschieds-Rendezvous«. In: Hoffmann, Micheline (Hg.): *E. T. W. Hoffmann's erzählende Schriften in einer Auswahl: Aus Hoffmann's Leben und Nachlaß*. Stuttgart: Fr. Brodhag'sche Buchhandlung. S. 126-129.

HOFFMANN, E. T. A. (1839A): »Brief des Kapellmeisters Johannes Kreisler an ...«. In: Hoffmann, Micheline (Hg.): *Erzählungen aus seinen letzten Lebensjahren, sein Leben und Nachlaß: In fünf Bänden*. Stuttgart: Fr. Brodhag'sche Buchhandlung. S. 319-328.

HOFFMANN, E. T. A. (1839B): »Einiges aus Hoffmanns Notatenbuch für das letzte Jahr seines Lebens«. In: Hoffmann, Micheline/Hitzig, Julius Eduard (Hrsg.): *Erzählungen aus seinen letzten Lebensjahren, sein Leben und Nachlaß: In fünf Bänden*. Stuttgart: Fr. Brodhag'sche Buchhandlung. S. 7-17.

HOFFMANN, E. T. A. (1839C): *Erzählungen aus seinen letzten Lebensjahren, sein Leben und Nachlaß: In fünf Bänden*, Bd. 3. Stuttgart: Fr. Brodhag'sche Buchhandlung.

HOFFMANN, E. T. A. (1839D): »Hoffmann'sche Briefe an Kunz: Mit Anmerkungen von Letzterem«. In: Hoffmann, Micheline/Hitzig, Julius Eduard (Hrsg.): *Erzählungen aus seinen letzten Lebensjahren, sein Leben und Nachlaß: In fünf Bänden*. Stuttgart: Fr. Brodhag'sche Buchhandlung. S. 153–216.

HOFFMANN, E. T. A. (1915A): »Aus dem Schreibbuch 1803–1808«. In: Müller, Hans von (Hg.): *E. T. A. Hoffmanns Tagebücher und literarische Entwürfe: Mit Erläuterungen und ausführlichen Verzeichnissen*. Berlin: Gebrüder Paetel. S. 1–33.

HOFFMANN, E. T. A. (1915B): »Aus den Schreibkalendern für 1809«. In: Müller, Hans von (Hg.): *E. T. A. Hoffmanns Tagebücher und literarische Entwürfe: Mit Erläuterungen und ausführlichen Verzeichnissen*. Berlin: Gebrüder Paetel. S. 37–72.

HOFFMANN, E. T. A. (1915C): »Aus den Schreibkalendern für 1811«. In: Müller, Hans von (Hg.): *E. T. A. Hoffmanns Tagebücher und literarische Entwürfe: Mit Erläuterungen und ausführlichen Verzeichnissen*. Berlin: Gebrüder Paetel. S. 73–94.

HOFFMANN, E. T. A. (1915D): »Aus den Schreibkalendern für 1813«. In: Müller, Hans von (Hg.): *E. T. A. Hoffmanns Tagebücher und literarische Entwürfe: Mit Erläuterungen und ausführlichen Verzeichnissen*. Berlin: Gebrüder Paetel. S. 174–243.

HOFFMANN, E. T. A. (1997): *Die Elixire des Teufels*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

HOFFMANN, E. T. A. (2006A): »Alte und neue Kirchemusik«. In: Steinecke, Hartmut/Allroggen, Gerhard (Hrsg.): *Fantasiestücke in Callot's Manier: Text und Kommentar*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag. S. 503–531.

HOFFMANN, E. T. A. (2006B): »Der goldene Topf: Ein Märchen aus der neuen Zeit«. In: Steinecke, Hartmut/Allroggen, Gerhard (Hrsg.): *Fantasiestücke in Callot's Manier: Text und Kommentar*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag. S. 229–321.

HOFFMANN, E. T. A. (2006C): »Die Abenteuer der Sylvester-Nacht«. In: Steinecke, Hartmut/Allroggen, Gerhard (Hrsg.): *Fantasiestücke in Callot's Manier: Text und Kommentar*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag. S. 325–359.

HOFFMANN, E. T. A. (2006D): »Jaques Callot«. In: Steinecke, Hartmut/Allroggen, Gerhard (Hrsg.): *Fantasiestücke in Callot's Manier: Text und Kommentar*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag. S. 17–18.

HOFFMANN, E. T. A. (2006E): »Kreisleriana: Nro. 1–6«. In: Steinecke, Hartmut/Allroggen, Gerhard (Hrsg.): *Fantasiestücke in Callot's Manier: Text und Kommentar*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag. S. 32–82.

HOFFMANN, E. T. A. (2006F): »Kreisleriana: Zweiter Teil«. In: Steinecke, Hartmut/Allroggen, Gerhard (Hrsg.): *Fantasiestücke in Callot's Manier: Text und Kommentar*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag. S. 360–455.

HOFFMANN, E. T. A. (2006G): »Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza«. In: Steinecke, Hartmut/Allroggen, Gerhard (Hrsg.): *Fantasiestücke in Callot's Manier: Text und Kommentar*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag. S. 101–177.

HOFFMANN, E. T. A. (2006H): »Ritter Gluck: Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809«. In: Steinecke, Hartmut/Allroggen, Gerhard (Hrsg.): *Fantasiestücke in Callot's Manier: Text und Kommentar*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag. S. 19–31.

HOFFMANN, E. T. A. (2008A): »Der Artushof«. In: Segebrecht, Wulf/Segebrecht, Ursula (Hrsg.): *Die Serapions-Brüder: Text und Kommentar*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag. S. 177–206.

HOFFMANN, E. T. A. (2008B): »Die Automate«. In: Segebrecht, Wulf/Segebrecht, Ursula (Hrsg.): *Die Serapions-Brüder: Text und Kommentar*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag. S. 396–427.

HOFFMANN, E. T. A. (2008C): »Die Serapions-Brüder: Dritter Band«. In: Segebrecht, Wulf/Segebrecht, Ursula (Hrsg.): *Die Serapions-Brüder: Text und Kommentar*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag. S. 617–908.

HOFFMANN, E. T. A. (2008D): »Die Serapions-Brüder: Erster Band«. In: Segebrecht, Wulf/Segebrecht, Ursula (Hrsg.): *Die Serapions-Brüder: Text und Kommentar*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag. S. 9–310.

HOFFMANN, E. T. A. (2008E): »Die Serapions-Brüder: Zweiter Band«. In: Segebrecht, Wulf/Segebrecht, Ursula (Hrsg.): *Die Serapions-Brüder: Text und Kommentar*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag. S. 311–616.

HOFFMANN, E. T. A. (2008F): »Nußknacker und Mausekönig«. In: Segebrecht, Wulf/Segebrecht, Ursula (Hrsg.): *Die Serapions-Brüder: Text und Kommentar*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag. S. 241–306.

HOFFMANN, E. T. A. (2009A): »Das öde Haus«. In: Steinecke, Hartmut/Allroggen, Gerhard (Hrsg.): *Nachtstücke*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag. S. 163–198.

HOFFMANN, E. T. A. (2009B): »Das Sanctus«. In: Steinecke, Hartmut/Allroggen, Gerhard (Hrsg.): *Nachtstücke*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag. S. 141–160.

HOFFMANN, E. T. A. (2009C): »Das steinerne Herz«. In: Steinecke, Hartmut/Allroggen, Gerhard (Hrsg.): *Nachtstücke*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag. S. 318–345.

HOFFMANN, E. T. A. (2009D): »Der Sandmann«. In: Steinecke, Hartmut/Allroggen, Gerhard (Hrsg.): *Nachtstücke*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag. S. 11–49.

HOFFMANN, E. T. A. (2009E): »Die Jesuiterkirche in G.«. In: Steinecke, Hartmut/Allroggen, Gerhard (Hrsg.): *Nachtstücke*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag. S. 110–140.

HOFFMANN, E. T. A. (2009F): »Prinzessin Brambilla: Ein Capriccio nach Jakob Callot«. In: Steinecke, Hartmut/Allroggen, Gerhard (Hrsg.): *Nachtstücke*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag. S. 767–912.

HOFFMANN, E. T. A. (2019): *Die Elixiere des Teufels: Werke 1814–1816*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.

HOFFMANN, ERNST FEDOR (1962): »Zu E. T. A. Hoffmanns Sandmann«. In: *Monatshefte* (54), S. 244–252. URL: <https://www.jstor.org/stable/30160734>.

HOLISCHKA, TOBIAS (2016): *CyberPlaces: Philosophische Annäherungen an den virtuellen Ort*. Bielefeld: transcript. DOI: 10.14361/9783839434635.

HOMER (1781): *Odüßee [sic!]: Übersetzt von Johann Heinrich Voß*. Hamburg: Selbstverlag.

HUGO, VICTOR (2002): »Notre Dame de Paris: 5. Buch«. In: Helmes, Günter/Köster, Werner (Hrsg.): *Texte zur Medientheorie*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. S. 99–101.

INGARDEN, ROMAN (1994): »Konkretisation und Rekonstruktion: Grundbehauptungen über den wesenseigenen Aufbau des literarischen Kunstwerks«. In: Warning, Rainer (Hg.): *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*. München: Wilhelm Fink. S. 42–70.

ISER, WOLFGANG (1994): »Die Appellstruktur der Texte«. In: Warning, Rainer (Hg.): *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*. München: Wilhelm Fink. S. 228–252.

JAESCHKE, WALTER (2016): *Hegel-Handbuch: Leben – Werk – Schule*. Stuttgart: J.-B.-Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl-Ernst-Poeschel-Verlag; J.B. Metzler.

JAPP, UWE (1992): »Das serapiontische Prinzip«. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *E. T. A. Hoffmann*. München: Edition Text + Kritik. S. 63–75.

JAPP, UWE (2012): »Die Serapions-Brüder (1819/21)«. In: Kremer, Detlef (Hg.): *E.T.A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*. 2., erw. Aufl. Berlin: De Gruyter. S. 257–267.

JEAN PAUL [= JEAN PAUL RICHTER] (1801): *Titan*, Bd. 2. Berlin: Buchhandlung des Commerzien-Raths Matzdorff.

JEAN PAUL [= JEAN PAUL RICHTER] (1804): *Vorschule der Aesthetik: Nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit*, Bd. 1. Hamburg: Friedrich Perthes.

JERALD, JASON (2015): *The VR Book: Human-Centered Design for Virtual Reality*. ACM Books. DOI: 10.1145/2792790.

JESBERG, PAULGERD (1987): *Vom Bauen zwischen Gesetz und Freiheit*. Wiesbaden: Vieweg+Teubner Verlag. DOI: 10.1007/978-3-322-84113-1.

JOBST, KRISTINA (2015): »Rezeption und Wirkung in der deutschsprachigen Literatur«. In: Lubkoll, Christine/Neumeyer, Harald (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 409–411.

JÖRISSEN, BENJAMIN (2007): *Beobachtungen der Realität: Die Frage nach der Wirklichkeit im Zeitalter der Neuen Medien*. Bielefeld: transcript.

KACUNKO, SLAVKO (2010): *Spiegel - Medium - Kunst: Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes*. München; Paderborn: Wilhelm Fink.

KAISER, GERHARD R. (1988): *E. T. A. Hoffmann*. Stuttgart: J.B. Metzler. DOI: 10.1007/978-3-476-03945-3.

KAISER, GERHARD R. (2010): »Nachwort zu E. T. A. Hoffmanns Nachtstücke«. In: Kaiser, Gerhard R. (Hg.): *Nachtstücke*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. S. 404–442.

KAMINSKI, NICOLA (2001): *Kreuz-Gänge: Romanexperimente der deutschen Romantik*. Paderborn; München; Wien; Zürich: Ferdinand Schöningh.

KANT, IMMANUEL (1766): *Träume eines Geistersehers: Erläutert durch Träume der Metaphysik*. Königsberg: Johann Jacob Kanter.

KANT, IMMANUEL (1797): *Critik der Urtheilskraft*, Bd. 1. Grätz: o. V.

KANT, IMMANUEL (1869): *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Berlin: L. Heumann.

KANT, IMMANUEL (1870): »Eine neue Beleuchtung der ersten Prinzipien aller metaphysischen Erkenntniss«. In: Kirchmann, J. H. von (Hg.): *Immanuel Kant's kleinere Schriften zur Logik und Metaphysik*. Berlin: L. Heumann. S. 1–41.

KANT, IMMANUEL (2015): »Von dem Raume«. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. 8. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 76–79.

KARENTZOS, ALEXANDRA/KITTNER, ALMA-ELISA (2010): »Touristischer Raum: Mobilität und Imagination«. In: Günzel, Stephan/Kümmerling, Franziska (Hrsg.): *Raum: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 280–293.

KATRITZKY, LINDE (2006): »Der chronische Dualismus bei Georg Christoph Lichtenberg und E. T. A. Hoffmann«. In: *Lichtenberg-Jahrbuch 2004*. S. 111–120.

KEIL, WERNER (2012): »Die Automate«. In: Kremer, Detlef (Hg.): *E.T.A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*. 2., erw. Aufl. Berlin: De Gruyter. S. 332–337.

KESTING, MARIANNE (1972): »Maschinen als Menschen: Klaus Völkers Automaten-Anthologie«. In: *Die Zeit* (10.03.1972) URL: <https://www.zeit.de/1972/10/maschinen-als-menschen> (letzter Zugriff: 8.12.2020).

KESTING, MARIANNE (1990): »Das Imaginierte Kunstwerk: E.T.A. Hoffmann und Balzacs Chef-d'œuvre inconnu, mit einem Ausblick auf die gegenwärtige Situation«. In: *Romanische Forschungen* (102), S. 163–185. URL: <https://www.jstor.org/stable/27940082>.

KESTING, MARIANNE (1993): »Das lebendige Portrait«. In: *Athenäum* S. 27–54. DOI: 10.18452/5589.

KICAJ, JEHONA (2016): »Der Nachklang eines Mythos: Narziss und Echo in E. T. A. Hoffmanns Der Sandmann«. In: *Zeitschrift für Germanistik* (26), S. 78–91. URL: <https://www.jstor.org/stable/43922986>.

KIEFER, ERICH (1991): »Künstliche Intelligenz und Virtuelle Realität«. In: Rötzer, Florian/Weibel, Peter (Hrsg.): *Strategien des Scheins: Kunst, Computer, Medien*. München: Boer. S. 176–214.

KITTELMANN, JANA (2021): »Garten – Kabinett – Schlachtfeld. Räume des empfindsamen Briefes«. In: Kasper, Norman/Kittelmann, Jana/Strobel, Jochen/Vellusig, Robert (Hrsg.): *Die Geschichtlichkeit des Briefs*. Berlin, Boston: De Gruyter. S. 115–140. DOI: 10.1515/9783110712568-007.

KITTLER, FRIEDRICH (1977): »Das Phantom unseres Ichs und die Literaturpsychologie: E.T.A. Hoffmann – Freud – Lacan«. In: Kittler, Friedrich/Turk, Horst (Hrsg.): *Urszenen: Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*. Berlin: Suhrkamp. S. 139–166.

KITTLER, FRIEDRICH (1991): »Protected Mode«. In: Rötzer, Florian/Weibel, Peter (Hrsg.): *Strategien des Scheins: Kunst, Computer, Medien*. München: Boer. S. 256–267.

KITTLER, FRIEDRICH (1994): »Die Latema magica der Literatur: Schillers und Hoffmanns Medienstrategien«. In: Behler, Ernst/Hörisch, Jochen/Oesterle, Günter (Hrsg.): *Athenäum: Jahrbuch für Romantik*. Paderborn: Ferdinand Schöningh. S. 219–237.

KITTLER, FRIEDRICH (1995): *Aufschreibesysteme 1800 – 1900*. 3. Aufl. München: Wilhelm Fink.

KITTLER, FRIEDRICH (1999): »Eine Mathematik der Endlichkeit: E.T.A. Hoffmanns Jesuiterkirche in G.«. In: *Athenäum* (9), S. 101–120. DOI: 10.18452/5730.

KLASS, TOBIAS NIKOLAUS (2020): »Heterotopie«. In: Kammler, Clemens/Parr, Rolf/Schneider, Ulrich Johannes (Hrsg.): *Foucault-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Berlin; Stuttgart; Heidelberg: J.B. Metzler. S. 306–307.

KLEINSCHMIDT, CHRISTOPH (2012): »Serapiontik«. In: Kremer, Detlef (Hg.): *E.T.A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*. 2., erw. Aufl. Berlin: De Gruyter. S. 537–539.

KLEIST, HEINRICH VON (1884): *Briefe an seine Braut*. Breslau: S. Schottlaender.

KLESSE, MARC (2015): »Rahmen/Rahmung«. In: Lubkoll, Christine/Neumeyer, Harald (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 390–395.

KLESSMANN, ECKART (1995): *E. T. A. Hoffmann oder die Tiefe zwischen Stern und Erde: Eine Biographie*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Insel-Verlag.

KLUGE, CARL ALEXANDER FERDINAND (1815): *Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus als Heilmittel*. Wien: Franz Haas'sche Buchhandlung.

KNÖPFERL, EVA (2015): »Das Sanctus (1816)«. In: Lubkoll, Christine/Neumeyer, Harald (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 59–61.

KOCH, WILFRIED (1988): *Baustilkunde: Europäische Baukunst von der Antike bis zur Gegenwart*. Sonderausg. München: Orbis.

KONERSMANN, RALF (1991): *Lebendige Spiegel: Die Metapher des Subjekts*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag.

KRÄMER, SYBILLE (HG.) (1998A): *Medien, Computer, Realität: Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

KRÄMER, SYBILLE (1998B): »Zentralperspektive, Kalkül, Virtuelle Realität: Sieben Thesen über die Weltbildimplikationen symbolischer Formen«. In: Vattimo, Gianni/Welsch, Wolfgang (Hrsg.): *Medien-Welten Wirklichkeiten*. München: Wilhelm Fink. S. 27–37.

KRÄMER, SYBILLE (2001): »Mit dem Auge denken: Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten«. In: Heintz, Bettina/Huber, Jörg (Hrsg.): *Mit dem Auge denken: Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*. Wien: Springer. S. 347–364.

KRÄMER, SYBILLE (2006): »Zur Sichtbarkeit der Schrift oder: Die Visualisierung des Unsichtbaren in der operativen Schrift: Zehn Thesen«. In: Strätling, Susanne/Witte, Georg (Hrsg.): *Die Sichtbarkeit der Schrift*. München: Wilhelm Fink. S. 75–83.

KRAUSE, STEFAN (2014): *E.T.A. Hoffmanns Der goldene Topf: Über die Konstruktion eines Fantasiestücks*. Hamburg: Disserta Verlag.

KREMER, DETLEF (1993): *Romantische Metamorphosen: E. T. A. Hoffmanns Erzählungen*. Stuttgart: J.B. Metzler.

KREMER, DETLEF (1997): *Prosa der Romantik*. Stuttgart: J.B. Metzler.

KREMER, DETLEF (2003): *Romantik*. Stuttgart: J.B. Metzler.

KREMER, DETLEF (2012A): »Bekannte und Zeitgenossen E.T.A. Hoffmanns«. In: Kremer, Detlef (Hg.): *E.T.A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*. 2., erw. Aufl. Berlin: De Gruyter. S. 18–35.

KREMER, DETLEF (2012B): »Die Elixire des Teufels: Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus, eines Kapuziners (1815/16)«. In: Kremer, Detlef (Hg.): *E.T.A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*. 2., erw. Aufl. Berlin: De Gruyter. S. 144–160.

KREMER, DETLEF (2012C): »Frühromantische Theorie der Literatur«. In: Kremer, Detlef (Hg.): *E.T.A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*. 2., erw. Aufl. Berlin: De Gruyter. S. 47–57.

KREMER, DETLEF (2012D): »Lebens-Ansichten des Katers Murr (1819/21)«. In: Kremer, Detlef (Hg.): *E.T.A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*. 2., erw. Aufl. Berlin: De Gruyter. S. 338–356.

KROHN, WOLFGANG (2006): »Platons Philosophie der Technik«. In: Schieman, Gregor (Hg.): *Platon im nachmetaphysischen Zeitalter*. Darmstadt: Wiss. Buchges. S. 155–178.

LA METTRIE, JULIEN OFFRAY DE (1875): »Der Mensch eine Maschine«. In: Kirchmann, J. H. von (Hg.): *Philosophische Bibliothek oder Sammlung der Hauptwerke der Philosophie alter und neuer Zeit*. Leipzig: Erich Koschny/L.Heimann's Verlag. S. 17–81.

LACAN, JACQUES (2015): »Die Topik des Imaginären«. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. 8. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 212–227.

LACAN, JACQUES/RENGER, ALMUT-BARBARA (HRSG.) (2005): *Mythos Narziß: Texte von Ovid bis Jacques Lacan*, 2. Aufl. Leipzig: Philipp Reclam jun.

LACHMANN, RENATE (2002): *Erzählte Phantastik: Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*. Berlin: Suhrkamp.

LANGE, CARSTEN (2007): *Architekturen der Psyche: Raumdarstellungen in der Literatur der Romantik*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

LANGER, SUSANNE K. (1953): *Feeling and Form: A Theory of Art*. New York: Charles Scribner's Sons.

LANHAM, RICHARD A. (1993): *The electronic word: Democracy, technology, and the arts*. Chicago: Univ. of Chicago Press.

LANIER, JARON/BIOCCA, FRANK (1992): »An Insider's View of the Future of Virtual Reality«. In: *Journal of Communication* 42(4), S. 150–172.

LAPUCCI, ROBERTA (2008): »Caravaggio and the Alchemy of Painting«. In: Hockney, D./Spike, J. T./Grundy, S./Lapucci, R./Camerota, F./Falco, C. M./Pernechelle, C. (Hrsg.): *Painted Optics Symposium: Re-examining the Hockney-Falco thesis 7 years on*. Studio Art Centers International. S. 37–82.

LE ROND D'ALEMBERT, JEAN-BAPTISTE (1958): *Einleitende Abhandlung zur Enzyklopädie*. Berlin: Akademie-Verlag.

LECHTERMANN, CHRISTINA/STOCK, MARKUS (2019): »Virtuelle Philologie«. In: Kasprowicz, Dawid/Rieger, Stefan (Hrsg.): *Handbuch Virtualität*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. DOI: 10.1007/978-3-658-16358-7_25-1.

LEHMANN, JOHANNES (2015): »Humor/Ironie/Komik«. In: Lubkoll, Christine/Neumeyer, Harald (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 379–383.

LEIBNITZ, GOTTFRIED WILHELM (1847): *Monadologie: Mit einer Abhandlung über Leibnitz' und Herbart's Theorieen des wirklichen Geschehens*. Wien: Braumüller und Seidel.

LEIBNIZ, GOTTFRIED WILHELM (1846A): *Leibniz als Denker: Auswahl seiner kleineren Aufsätze zur übersichtlichen Darstellung seiner Philosophie*, Bd. 1. Leipzig: Hermann Fritzsche.

LEIBNIZ, GOTTFRIED WILHELM (1846B): »Ueber die Verbesserung der ersten Philosophie und über den Begriff der Substanz«. In: Schilling, Gustav (Hg.): *Leibniz als Denker: Auswahl seiner kleineren Aufsätze zur übersichtlichen Darstellung seiner Philosophie*. Leipzig: Hermann Fritzsche. S. 14–17.

LEIBNIZ, GOTTFRIED WILHELM (1879): »Ueber die Verbesserung der ersten Philosophie und über den Begriff der Substanz«. In: Kirchmann, J. H. von (Hg.): *Die kleineren philosophisch wichtigeren Schriften*. Leipzig: Erich Koschny/L. Heimann's Verlag. S. 51–54.

LEIBNIZ, GOTTFRIED WILHELM (2015): »Briefwechsel mit Samuel Clarke«. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. 8. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 58–73.

LÉVY, PIERRE (1998): *Becoming virtual: Reality in the Digital Age*. New York: Plenum.

LICHTENBERG, GEORG CHRISTOPH (1799): »Daß du auf dem Blocksberge wärst: Ein Traum wie viele Träume«. In: Dieterich, Johann Christian (Hg.): *Göttinger Taschen Calender: Für das Jahr 1799*. Göttingen: Joh. Chr. Dieterich. S. 150–180.

LIEB, CLAUDIA (2012A): »Das öde Haus«. In: Kremer, Detlef (Hg.): *E.T.A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*. 2., erw. Aufl. Berlin: De Gruyter. S. 197–202.

LIEB, CLAUDIA (2012B): »Groteske und Pathos«. In: Kremer, Detlef (Hg.): *E.T.A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*. 2., erw. Aufl. Berlin: De Gruyter. S. 496–499.

LIEB, CLAUDIA (2015): »Leben«. In: Lubkoll, Christine/Neumeyer, Harald (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 1–7.

LIEBRAND, CLAUDIA (2015A): »Automaten/Künstliche Menschen«. In: Lubkoll, Christine/Neumeyer, Harald (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 242–246.

LIEBRAND, CLAUDIA (2015B): »Die Automate (1814)«. In: Lubkoll, Christine/Neumeyer, Harald (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 107–110.

LINDNER, HENRIETT (2018): »Wunder und Wahrnehmung – eine naturwissenschaftliche Diskussion und ihr literarischer Kontext um 1800«. In: Kreuzer, Stefanie/Durst, Uwe (Hrsg.): *Das Wunderbare: Dimensionen eines Phänomens in Kunst und Kultur*. Paderborn: Wilhelm Fink. S. 209–219.

LOMBARD, MATTHEW/DITTON, THERESA (1997): »At the Heart of It All: The Concept of Presence«. In: *Journal of Computer-Mediated Communication* 3(2). DOI: 10.1111/j.1083-6101.1997.tb00072.x.

LOQUAI, FRANZ (2012): »Literarische und diskursive Voraussetzungen: Hoffmanns literarische Traditionen«. In: Kremer, Detlef (Hg.): *E.T.A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*. 2., erw. Aufl. Berlin: De Gruyter. S. 37–46.

LOTMAN, JURI MICHAJLOWITSCH (1981): *Kunst als Sprache*, 1. Aufl. Leipzig: Philipp Reclam jun.

LUBKOLL, CHRISTINE (2015A): »Die Serapions-Brüder – Gesammelte Erzählungen und Märchen (1819–21): Einführung«. In: Lubkoll, Christine/Neumeyer, Harald (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 75–78.

LUBKOLL, CHRISTINE (2015B): »Fantasiestücke in Callot's Manier: Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. Mit einer Vorrede von Jean Paul (1814/15)«. In: Lubkoll, Christine/Neumeyer, Harald (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 9–11.

MÄRKER, PETER/WAGNER, MONIKA (1981): »Bildungsreise und Reisebild. Einführende Bemerkungen zum Verhältnis von Reisen und Sehen«. In: Bopp, Petra/Märker, Peter/Wagner, Monika (Hrsg.): *Mit dem Auge des Touristen: zur Geschichte des Reisebildes: Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Instituts der Universität Tübingen in der Kunsthalle Tübingen vom 22. August bis 20. September 1981*. Tübingen: Eberhard Karls Universität. S. 7–18.

MASHECK, JOSEPH (1991): »Alberti's Window: Art-Historiographic Notes on an Antimodernist Misprision«. In: *Art Journal* 50(1), S. 34–41. DOI: 10.2307/777083.

MATT, PETER VON (1971): *Die Augen der Automaten: E. T. A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst*. Berlin/Boston: De Gruyter.

MAYE, HARUN (2014): »Von der Imagination zum Imaginären? Ein Kommentar zur Begriffsgeschichte und Theorie des Imaginären bei Wolfgang Iser und Karl Ludwig Pfeiffer«. In: Doll, Martin/Kohns, Oliver (Hrsg.): *Die imaginäre Dimension der Politik*. Wilhelm Fink. S. 113–133. DOI: 10.30965/9783846754870_006.

MCLUHAN, MARSHALL (1994): *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

MEISENHEIMER, WOLFGANG (2018): *Modelle als Denkräume, Beispiele und Ebenbilder: Philosophische Dimensionen*. Wiesbaden: Springer. DOI: 10.1007/978-3-658-20115-9.

MEIXNER, HORST (1971): *Romantischer Figuralismus: Kritische Studien zu den Romanen von Arnim, Eichendorff und Hoffmann*. Frankfurt am Main: Athenaeum.

MENKMAN, ROSA (2011): »Glitch Studies Manifesto«. In: Lovink, Geert/Somers Miles, Rachel (Hrsg.): *Video Vortex Reader II: Moving images beyond Youtube*. Amsterdam: Institute of Network Cultures. S. 336–347.

MERLEAU-PONTY, MAURICE (2015): »Das Auge und der Geist«. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. 8. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 180–192.

MESMER, FRANZ ANTON (1781): *Abhandlung über die Entdeckung des thierischen Magnetismus*. Karlsruhe: Michael Macklot.

METELING, ARNO (2012A): »Automaten«. In: Kremer, Detlef (Hg.): *E.T.A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*. 2., erw. Aufl. Berlin: De Gruyter. S. 484–487.

METELING, ARNO (2012B): »Phantastik«. In: Kremer, Detlef (Hg.): *E.T.A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*. 2., erw. Aufl. Berlin: De Gruyter. S. 516–519.

METELING, ARNO (2012C): »Phantastik und Alltäglichkeit«. In: Kremer, Detlef (Hg.): *E.T.A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*. 2., erw. Aufl. Berlin: De Gruyter. S. 519–525.

METELING, ARNO (2012D): »Ritter Gluck: Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809«. In: Kremer, Detlef (Hg.): *E.T.A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*. 2., erw. Aufl. Berlin: De Gruyter. S. 81–86.

MILLER, NORBERT (1975): »E. T. A. Hoffmanns doppelte Wirklichkeit: Zum Motiv der Schwellenüberschreitung in seinen Märchen«. In: Wagner, Rainer/Pestalozzi, Karl/Balzer, Berndt/Arntzen, Helmut/Emrich, Wilhelm (Hrsg.): *Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie: Festschrift für Wilhelm Emrich*. Berlin: De Gruyter. S. 357–372.

MILONE, GIULIA FERRO (2013): »Mesmerismus Und Wahnsinn In E. T. A. Hoffmanns Erzählung Das Gelübde«. In: *Focus on German Studies* 20, S. 63–77.

MISSELHORN, CATRIN (2007): »Die Imagination im Spannungsfeld von Philosophie, Alltagspsychologie und Wissenschaft«. In: *Journal of Literary Theory*. URL: <http://www.jltonline.de/index.php/reviews/article/view/23/174> (letzter Zugriff: 2.10.2020).

MOHOLY-NAGY, LÁSZLÓ (1929): »Fotogramm und Grenzgebiete«. In: *DIE FORM – Zeitschrift für gestaltende Arbeit* (10), S. 256–259.

MÖLLENDORFF, PETER VON (2000): »Aeneas und Odysseus: Die Tore des Schlags in Aen. 6,893–99«. In: Schwindt, Jürgen Paul (Hg.): *Zwischen Tradition und Innovation: Poetische Verfahren im Spannungsfeld Klassischer und Neuerer Literatur und Literaturwissenschaft*. Leipzig: B. G. Teubner. S. 43–66.

MONTANDON, ALAIN (1979): »Écriture et folie chez E.T.A. Hoffmann«. In: *Romantisme* 9(24), S. 7–28. DOI: 10.3406/roman.1979.5293.

MORITZ, KARL PHILIPP (1788): *Über die bildende Nachahmung des Schönen*. Braunschweig: Schul-Buchhandlung.

MUCHA, KATHARINA (2016): »Diskurs-Konstruktionen als mentale Raumkonstruktionen: Zur emotiven Funktion von Literatur aus der Perspektive kognitionslinguistischer Theoriebildungen«. In: *Journal of Literary Theory* 10(2). DOI: 10.1515/jlt-2016-0011.

MÜHLEIS, VOLKER (2007): »Kunst und Atmosphäre«. In: Debus, Stephan (Hg.): *Atmosphären im Alltag: Über ihre Erzeugung und Wirkung*. 1. Aufl. Bonn: Psychiatrie-Verlag. S. 124–140.

MÜLLER, HANS VON (1915): »Einleitung des Herausgebers«. In: Müller, Hans von (Hg.): *E. T. A. Hoffmanns Tagebücher und literarische Entwürfe: Mit Erläuterungen und ausführlichen Verzeichnissen*. Berlin: Gebrüder Paetel. S. XIII–CVII.

MÜNCH, PAUL (1999): *Das Jahrhundert des Zwiespalts: Deutschland 1600 - 1700*. Stuttgart: Kohlhammer.

NAGEL, ALEXANDER (1993): »Leonardo and sfumato«. In: *Res: Anthropology and Aesthetics* 24, S. 7–20. DOI: 10.1086/RESv24n1ms20166875.

NEGT, OSKAR/KLUGE, ALEXANDER (1981): *Geschichte und Eigensinn: Geschichtliche Organisation der Arbeitsvermögen, Deutschland als Produktionsöffentlichkeit, Gewalt des Zusammenhangs*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Zweitausendeins.

NEUBAUER-PETZOLDT, RUTH (2015): »Ästhetik des Schreckens/Das Unheimliche«. In: Lubkoll, Christine/Neumeyer, Harald (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 351–355.

NEUHAUS, STEFAN (2009): »Das Subversive des Spiels. Überlegungen zur Literatur der Postmoderne«. In: Anz, Thomas/Kaulen, Heinrich (Hrsg.): *Literatur als Spiel: Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte*. Berlin: De Gruyter. S. 371–390.

NEUHAUS, STEFAN (2013): »Spiegelwelten: Zur Funktion und Rezeption phantastischer Mythen bei Tove Jansson, C.S. Lewis und anderen«. In: Mairbäurl, Gunda/Jansson, Tove/Lewis, C. S./Tolkien, J. R. R. (Hrsg.): *Kinderliterarische Mythen-Translation: Zur Konstruktion phantastischer Welten bei Tove Jansson, C.S. Lewis und J.R.R. Tolkien*. Wien; Zürich: Praesens-Verlag; Chronos. S. 143–159.

NEUMANN, GERHARD (1999): »Narration und Bildlichkeit: Zur Inszenierung eines romantischen Schicksalmusters in E.T.A. Hoffmanns Novelle Doge und Dogaresse«. In: Neumann, Gerhard/Oesterle, Guenter/Bormann, Alexander von (Hrsg.): *Bild und Schrift in der Romantik*. Würzburg: Königshausen & Neumann. S. 107–142.

NIEBERLE, SIGRID (2015A): »Stimme/Instrument/Instrumentalmusik«. In: Lubkoll, Christine/Neumeyer, Harald (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 400–404.

NIEBERLE, SIGRID (2015B): »Zeichen/Schrift/Partitur«. In: Lubkoll, Christine/Neumeyer, Harald (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 404–408.

NIEFANGER, DIRK (2006): *Barock: Lehrbuch Germanistik*. Weimar: J.B. Metzler. DOI: 10.1007/978-3-476-00180-1.

NIERAGDEN, GÖRAN (2016): »Produktionsästhetik«. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 598.

NOVALIS [= GEORG PHILIPP FRIEDRICH VON HARDENBERG] (1837A): *Novalis Schriften*. Paris: Félix Locquin.

NOVALIS [= GEORG PHILIPP FRIEDRICH VON HARDENBERG] (1837B): *Novalis Schriften*, Bd. 1. 5. Aufl. Berlin: G. Reimer.

NOVALIS [= GEORG PHILIPP FRIEDRICH VON HARDENBERG] (1901A): *Novalis Schriften: Kritische Neuausgabe auf Grund des handschriftlichen Nachlasses*, Bd. 2-1. Berlin: G. Reimer.

NOVALIS [= GEORG PHILIPP FRIEDRICH VON HARDENBERG] (1901B): *Novalis Schriften: Kritische Neuausgabe auf Grund des handschriftlichen Nachlasses*, Bd. 2-2. Berlin: G. Reimer.

NOVALIS [= GEORG PHILIPP FRIEDRICH VON HARDENBERG] (1993): *Das Allgemeine Brouillon: Materialien zur Enzyklopädistik 1798/99*, Bd. 450. Hamburg: Felix Meiner Verlag.

NOVALIS [= GEORG PHILIPP FRIEDRICH VON HARDENBERG] (2016A): »Fichte-Studien«. In: Uerlings, Herbert (Hg.): *Theorie der Romantik*. Stuttgart: Reclam. S. 46–48.

NOVALIS [= GEORG PHILIPP FRIEDRICH VON HARDENBERG] (2016B): »Poesie«. In: Uerlings, Herbert (Hg.): *Theorie der Romantik*. Stuttgart: Reclam. S. 102–103.

NÜNNING, ANSGAR (2016): »Impliziter Autor«. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 42–43.

DIE BIBEL (1784): *Die Bibel: Nach der Übersetzung Martin Luthers. Die ganze Heilige Schrift Alten und Neuen Testaments*. Basel: Rudolf Im-Hof und Sohn.

PANOFSKY, ERWIN (1980): »Die Perspektive als symbolische Form«. In: Oberer, Hariolf/Panofsky, Erwin (Hrsg.): *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin: Wissenschaftsverlag Spiess. S. 99–167.

PATZER, GEORG (2019): »Mensch und Maschine im Spiegel der Kunst«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (261), S. V1. URL: https://fazbib.genios.de/document/FAZ__FD1201911095855923DOK1 (letzter Zugriff: 24.9.2022).

PEITGEN, HEINZ-OTTO (1991): »Ordnung im Chaos – Chaos in der Ordnung: Ein neues Weltbild oder nur eine flüchtige [sic!] Mode«. In: Rötzer, Florian/Weibel, Peter (Hrsg.): *Strategien des Scheins: Kunst, Computer, Medien*. München: Boer. S. 268–276.

PERPEET, WILHELM (1988): *Antike Ästhetik*. 2. Aufl. Freiburg: Karl Alber.

PFEIFFER, KARL LUDWIG (2009): »Von der Imagination zum Imaginären: und womöglich zurück«. In: Huber, Jörg/Ziemer, Gesa/Zumsteg, Simon (Hrsg.): *Archipele des Imaginären*. Zürich; Wien: Ed. Voldemeer; Springer. S. 131–146.

PICK, HEINZ (1949): »Herstellung spiegelnder Niederschläge durch chemische Reaktionen«. In: *Zeitschrift für Physik* 126(1), S. 12–19. DOI: 10.1007/BFo1331036.

PIEPER, JAN (1984): »Ort, Erinnerung, Architektur«. In: *Kunstforum International* (69), S. 26–27.

PIEPER, RICHARD (1979): *Soziologie im Städtebau: Eine Einführung für Architekten, Stadtplaner und Sozialwissenschaftler*. Stuttgart: Enke.

PIKULIK, LOTHAR (1987): *E. T. A. Hoffmann als Erzähler: Ein Kommentar zu den Serapions-Brüdern*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

PLATON (1824): »Der Sophist«. In: Schleiermacher, Friedrich (Hg.): *Platons Werke: Zweiten Theiles zweiter Band*. Berlin: G. Reimer. S. 129–248.

PLATON (1826A): »Alkibiades: Erster Dialog (De natura humana)«. In: Schleiermacher, Friedrich (Hg.): *Platons Werke*. Berlin.

PLATON (1826B): »Gorgias: De Rhetorica«. In: Schleiermacher, Friedrich (Hg.): *Platons Werke*, Bd. 1. Berlin.

PLATON (1826C): »Phaidon: De animo«. In: Schleiermacher, Friedrich (Hg.): *Platons Werke*. Berlin.

PLATON (2012): *Phaidros oder vom Schönen*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.

POCHAT, GÖTZ (1973): *Figur und Landschaft*. Berlin: De Gruyter. DOI: 10.1515/9783112415825.

PUTSCHER, MARIELENE (1991): »Körpergefühl und Raumvorstellung: Leonardo und Descartes«. In: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 14(3), S. 147–160. DOI: 10.1002/bewi.19910140304.

QUIRING, OLIVER/SCHWEIGER, WOLFGANG (2006): »Interaktivität – ten years after. Bestandsaufnahme und Analyserahmen«. In: *M&K Medien & Kommunikationswissenschaft* 54(1), S. 5–24. DOI: 10.5771/1615-634X-2006-1-5.

RECKI, BIRGIT (1991): »Mimesis: Nachahmung der Natur: Kleine Apologie eines mißverstandenen Leitbegriffs«. In: *Kunstforum International* (114), S. 116–126.

REIL, JOHANN CHRISTIAN (1803): *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen*. Halle: Curtsche Buchhandlung.

RHEINGOLD, HOWARD (1991): *Virtual reality*. New York, NY: Summit Books.

RIEDER, MARILISE/RIEDER, HANS PETER/SUTER, RUDOLF (1979): *Basilea botanica*. Basel: Birkhäuser Basel. DOI: 10.1007/978-3-0348-6570-8.

RODENBERG, JULIUS (1987): *Bilder aus dem Berliner Leben*. 1. Aufl. Berlin: Rütten & Loening.

RÖLLIG, CARL LEOPOLD (1787): *Über die Harmonika: Ein Fragment von J. L. Röllig*. Berlin: o. V.

RÖPER, HANS C. (1973): »Die Hirschplastiken im Artushof zu Danzig«. In: *Zeitschrift für Ostforschung* 22(2), S. 277–294.

ROTERMUND, ERWIN (1968): »Musikalische und dichterische Arabeske bei E.T.A. Hoffmann«. In: *Poetica* (2), S. 48–69. URL: <https://www.jstor.org/stable/43027841>.

ROTHSCHILD, THOMAS (1994): »Gottlieb Gaiser: Literaturgeschichte und literarische Institutionen: Zu einer Pragmatik der Literatur«. In: *medienwissenschaft: rezensionen* 11(1), S. 124–125. DOI: 10.17192/ep1994.1.4700.

RÖTZER, FLORIAN (1991): »Zurück in die Höhle der Schatten?« In: Rötzer, Florian/Weibel, Peter (Hrsg.): *Strategien des Scheins: Kunst, Computer, Medien*. München: Boer. S. 298–312.

RUF, OLIVER (2015A): »Ein Grundlagentext der Medienarchäologie: Platons Phaidros-Dialog«. In: Ruf, Oliver (Hg.): *Phaidros oder Vom Schönen: Nach der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher*. Hannover: Wehrhahn. S. 125–140.

RUF, OLIVER (2015B): »Einleitung«. In: Ruf, Oliver (Hg.): *Phaidros oder Vom Schönen: Nach der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher*. Hannover: Wehrhahn. S. 17–21.

RYAN, MARIE-LAURE (2015): *Narrative as virtual reality 2: Revisiting immersion and interactivity in literature and electronic media*. Second edition. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

SAINT-ÉVREMOND, CHARLES DE (1706): *Sir Politick Would-be: Comedie A la maniere des ANGLOIS*. London: Jacob Tonson.

SCHÄFER, BETTINA (2012): »Die Abenteuer der Sylvester-Nacht«. In: Kremer, Detlef (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*. 2., erw. Aufl. Berlin: De Gruyter. S. 131–136.

SCHERER, STEFAN (2012A): »Ironie/Humor«. In: Kremer, Detlef (Hg.): *E.T.A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*. 2., erw. Aufl. Berlin: De Gruyter. S. 493–496.

SCHERER, STEFAN (2012B): »Prinzessin Brambilla (1820)«. In: Kremer, Detlef (Hg.): *E.T.A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*. 2., erw. Aufl. Berlin: De Gruyter. S. 237–256.

SCHIER, RUDOLF (2008): »E.T.A. Hoffmanns herrlicher Verfremdungseffekt«. In: Weidauer, Friedemann J. (Hg.): *Gestus, music, text*. Madison, WI: University of Wisconsin Press. S. 124–131.

SCHIESSER, GIACO (2003): »Media Art Education: Arbeit am und mit dem Eigensinn«. In: Stocker, Gerfried (Hg.): *Code – The Language of Our Time: Code=law, code=art, code=life*; Ars Electronica 2003, Linz. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. S. 371–385.

SCHIESSER, GIACO (2005): »Medien | Kunst | Ausbildung: Über den Eigensinn als künstlerische Produktivkraft«. In: Schade, Sigrid/Sieber, Thomas/Tholen, Georg Christoph (Hrsg.): *SchnittStellen*. Basel: Schwabe. S. 257–274.

SCHILLER, FRIEDRICH (1780): *Versuch über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen: Eine Abhandlung welche in höchster Gegenwart Sr. Herzoglichen Durchlaucht während der öffentlichen Prüfungen verteidigen wird*. Stuttgart: Herzogliche Militär-Akademie Stuttgart; Christoph Friedrich Cotta.

SCHILLER, FRIEDRICH (1875A): »Zweiter Brief«. In: Jung, Arthur (Hg.): *Schiller's Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Leipzig: B. G. Teubner. S. 101–109.

SCHILLER, FRIEDRICH (1875B): »Dritter Brief«. In: Jung, Arthur (Hg.): *Schiller's Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Leipzig: B. G. Teubner. S. 109–116.

SCHILLER, FRIEDRICH (1875C): »Sechster Brief«. In: Jung, Arthur (Hg.): *Schiller's Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Leipzig: B. G. Teubner. S. 142–161.

SCHILLER, FRIEDRICH (1875D): »Fünfte Brief«. In: Jung, Arthur (Hg.): *Schiller's Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Leipzig: B. G. Teubner. S. 233–244.

SCHLEGEL, AUGUST WILHELM VON (1846): *Sämmtliche Werke*, Bd. 4. Leipzig: Weidmann'sche Buchhandlung.

SCHLEGEL, FRIEDRICH VON (1798): *Athenaeum: Eine Zeitschrift. Ersten Bandes Zweytes Stück*. Berlin: Friedrich Vieweg.

SCHLEGEL, FRIEDRICH VON (1968): *Gespräch Über die Poesie*. Stuttgart: J.B. Metzler.

SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH (1838): *Hermeneutik und Kritik: Mit besonderer Beziehung auf das Neue Testament*. Berlin: G. Reimer.

SCHMIDT, MATTHIAS (2003): »Das Andere der Aufklärung. Zur Kompositionsästhetik von Mozarts Glasharmonika-Quintett KV 617«. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 60(4), S. 279. DOI: 10.2307/4145426.

SCHMIDT, OLAF (1999): »Die Wundernadel des Meisters: Zum Bild-Text-Verhältnis in E. T. A. Hoffmanns Capriccio Prinzessin Brambilla«. In: Steinecke, Hartmut/Loquai, Franz/Scher, Steven P. (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*. Berlin: Erich Schmidt Verlag. S. 50–62.

SCHMIDT, RICARDA (2015A): »Intermedialität«. In: Lubkoll, Christine/Neumeyer, Harald (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 373–378.

SCHMIDT, RICARDA (2015B): »Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot (1820)«. In: Lubkoll, Christine/Neumeyer, Harald (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 160–165.

SCHMIDT, ULF (2006): *Platons Schauspiel der Ideen: Das geistige Auge im Medien-Streit zwischen Schrift und Theater*. Bielefeld: transcript.

SCHMITT, ARBOGAST (2008): »Kommentar zu Aristoteles Poetik«. In: Schmitt, Arbogast/Grumach, Ernst/Flashar, Hellmut (Hrsg.): *Poetik*. Berlin: Akademie-Verlag. S. 195–742.

SCHMITZ, HERMANN (2016): *Atmosphären*. 2. Aufl. Freiburg; München: Verlag Karl Alber.

SCHMITZ-EMANS, MONIKA (2007): *Einführung in die Literatur der Romantik*. 2. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

SCHMITZ-EMANS, MONIKA (2015): »Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern. Herausgegeben von E. T. A. Hoffmann (1819/21)«. In: Lubkoll, Christine/Neumeyer, Harald (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 152–160.

SCHNAPP, FRIEDRICH (1966): »Aus E. T. A. Hoffmanns Bamberger Zeit: Fünf Theater-Kritiken von Adalbert Friedrich Marcus (September–Dezember 1809)«. In: Kunisch, Hermann (Hg.): *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch: Im Auftrage der Görres-Gesellschaft*. Berlin: Duncker & Humblot. S. 119–143.

SCHNEIDER, SABINE (2015A): »Aisthesis/Wahrnehmung«. In: Lubkoll, Christine/Neumeyer, Harald (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 327–333.

SCHNEIDER, SABINE (2015B): »Die Jesuitenkirche in G. (1816)«. In: Lubkoll, Christine/Neumeyer, Harald (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 56–59.

SCHNELL, RALF (2000): *Medienästhetik: Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*. Stuttgart: J.B. Metzler.

SCHOBER, ANGELIKA (2012): »Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen als Antwort auf die Französische Revolution und ihre Folgen«. In: *Kairoer Germanistische Studien* (20), S. 213–233.

SCHUBERT, GOTTHILF HEINRICH VON (1808): *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*. Dresden: Arnoldische Buchhandlung.

SCHUBERT, GOTTHILF HEINRICH VON (1840): *Die Symbolik des Traumes*. 3. Aufl. Leipzig: F. A. Brockhaus.

SCHWENCK, KONRAD (1823): »Ueber E. T. W. Hoffmann's Schriften«. In: Schmid, Karl Ernst (Hg.): *Hermes oder kritisches Jahrbuch der Literatur*. Leipzig: Brockhaus. S. 80–143.

SEGEBRECHT, WULF (2008): »Kommentar zu den Serapions-Brüdern«. In: Segebrecht, Wulf/Segebrecht, Ursula (Hrsg.): *Die Serapions-Brüder: Text und Kommentar*. Frankfurt, M.: Deutscher Klassiker Verlag. S. 1201–1655.

SHEARMAN, JOHN (1962): »Leonardo's Colour and Chiaroscuro«. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 25(1), S. 13–47. DOI: 10.2307/1481484.

SHERMAN, WILLIAM R./CRAIG, ALAN B. (2003): *Understanding virtual reality: Interface, application, and design*. San Francisco, CA: Morgan Kaufmann.

SIEBENPFEIFFER, HANIA (2012A): »Der Magnetiseur«. In: Kremer, Detlef (Hg.): *E.T.A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*. 2., erw. Aufl. Berlin: De Gruyter. S. 108–113.

SIEBENPFEIFFER, HANIA (2012B): »Romantische Psychologie«. In: Kremer, Detlef (Hg.): *E.T.A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*. 2., erw. Aufl. Berlin: De Gruyter. S. 58–64.

SIESS, ANDREAS (2020): »Plädoyer für eine Ästhetik des Virtuellen«. In: Ruf, Oliver/Neuhaus, Stefan (Hrsg.): *Designästhetik: Theorie und soziale Praxis*. Bielefeld: transcript. S. 201–222.

SIESS, ANDREAS/BEUCK, SANDRA/WÖLFEL, MATTHIAS (2017): »Virtual reality–quo vadis? How to address the complete audience of an emerging technology«. In: Bleimann, Udo/Humm, Bernhard/Loew, Robert/Rieger, Stefanie/Stengel, Ingo/Walsh, Paul (Hrsg.): *Proceedings of CERC Collaborative European Research Conference. 40 Extended abstracts and 23 selected full papers*. Karlsruhe. S. 245–247.

SIMONDON, GILBERT (2012): *Die Existenzweise technischer Objekte*, 1. Aufl. Zürich: Diaphanes.

SLESSAREV, ALEXANDRA/CAVANAGH, CLARE/MARNO, DAVID/FEINSOD, HARRIS/RAMAZANI, JAHAN/ROUZER, PAUL F. ET AL. (2012): *The Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. 4th ed. Princeton: Princeton University Press. DOI: 10.2307/j.ctt2tt8jz.

SPINKS, BRYAN D. (1991): *The sanctus in the eucharistic prayer*. 1. Aufl. Cambridge: Cambridge University Press.

SPINOZA, BENEDICTUS DE (1922): *Kurze Abhandlung von Gott, dem Menschen und seinem Glück*, 4. Aufl. Leipzig: Felix Meiner Verlag.

SPRENGER, FLORIAN (2019): »Ubiquitous Computing vs. Virtual Reality: Zukünfte des Computers um 1990 und die Gegenwart der Virtualität«. In: Kasprowicz, Dawid/Rieger, Stefan (Hrsg.): *Handbuch Virtualität*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. S. 1–13. DOI: 10.1007/978-3-658-16358-7_9-1.

SPRENGER, ULRIKE (2015): »Versailles: Höfische Spielräume«. In: Dünne, Jörg/Mahler, Andreas (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin; Boston: De Gruyter. S. 403–412.

SPROULL, ROBERT F./SUTHERLAND, IVAN E. (1968): »A clipping divider«. In: *Proceedings of the Fall Joint Computer Conference, AFIPS '68*. New York: ACM Press. S. 767–775. DOI: 10.1145/1476589.1476687.

STALDER, FELIX (2021): *Kultur der Digitalität*, 5. Aufl. Berlin: Suhrkamp.

STEIGERWALD, JÖRN (2000): »Schwindelgefühle: Das literarische Paradigma der Darstellung als Anthropologicum«. In: Lange, Thomas/Neumeyer, Harald (Hrsg.): *Kunst und Wissenschaft um 1800*. Würzburg: Königshausen & Neumann. S. 109–132.

STEINECKE, HARTMUT (1997): *E. T. A. Hoffmann*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.

STEINECKE, HARTMUT (2009): »Kommentar und Nachwort zu Hoffmanns Werken«. In: Steinecke, Hartmut/Allroggen, Gerhard (Hrsg.): *Nachtstücke*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag. S. 921–1199.

STEINECKE, HARTMUT (2012): »E.T.A. Hoffmann in seiner Zeit«. In: Kremer, Detlef (Hg.): *E.T.A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*. 2., erw. Aufl. Berlin: De Gruyter. S. 1–17.

STEINECKE, HARTMUT (2019): »Kommentar zu Die Elixiere des Teufels«. In: Steinecke, Hartmut/Allroggen, Gerhard (Hrsg.): *Die Elixiere des Teufels: Werke 1814–1816*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag. S. 545–615.

STEINECKE, HARTMUT/ALLROGGEN, GERHARD (HRSG.) (2006A): *Fantasiestücke in Callot's Manier: Text und Kommentar*, 1. Aufl. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.

STEINECKE, HARTMUT/ALLROGGEN, GERHARD (2006B): »Kommentar zu den Fantasiestücken in Callot's Manier«. In: Steinecke, Hartmut/Allroggen, Gerhard (Hrsg.): *Fantasiestücke in Callot's Manier: Text und Kommentar*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag. S. 533–934.

STEUER, JONATHAN (1992): »Defining Virtual Reality: Dimensions Determining Telepresence«. In: *Journal of Communication* 42(4), S. 73–93. DOI: /10.1111/j.1460-2466.1992.tb00812.x.

STIEGLER, BERND (1995): »Die Spiegelreflexkamerastammlinde: Bildsysteme in E.T.A. Hoffmanns Die Elixire des Teufels«. In: *Athenäum: Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft* (5), S. 235–252. DOI: 10.18452/5642.

STOCKINGER, CLAUDIA (2012A): »Fantasiestücke in Callot's Manier (1814/15)«. In: Kremer, Detlef (Hg.): *E.T.A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*. 2., erw. Aufl. Berlin: De Gruyter. S. 87–100.

STOCKINGER, CLAUDIA (2012B): »Fragment«. In: Kremer, Detlef (Hg.): *E.T.A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*. 2., erw. Aufl. Berlin: De Gruyter. S. 489–491.

STOCKINGER, CLAUDIA (2012C): »Selbstreflexion«. In: Kremer, Detlef (Hg.): *E.T.A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*. 2., erw. Aufl. Berlin: De Gruyter. S. 535–537.

STORK, DAVID G. (2011): »Did Caravaggio employ optical projections? An image analysis of the parity in the artist's paintings«. In: *Computer Vision and Image Analysis of Art II. SPIE*. S. 1–11. DOI: 10.1117/12.873187.

STRÄTLING, SUSANNE/WITTE, GEORG (2006): »Die Sichtbarkeit der Schrift zwischen Evidenz, Phänomenalität und Ikonizität: Zur Einführung in diesen Band«. In: Strätling, Susanne/Witte, Georg (Hrsg.): *Die Sichtbarkeit der Schrift*. München: Wilhelm Fink. S. 7–18.

STRÖHL, ANDREAS (2014): *Medientheorien kompakt*. Konstanz; Stuttgart: UVK-Verlags-Gesellschaft; UTB.

SUTHERLAND, IVAN E. (1966): »The Ultimate Display.« In: Kalenich, Wayne (Hg.): *Proceedings of the International Federation of Information Processing Congress 1965*. Washington/London: International Federation of Information Processing. S. 506–508.

SUTHERLAND, IVAN E. (1968): »A head-mounted three dimensional display«. In: *Proceedings of the Fall Joint Computer Conference, AFIPS '68*. New York: ACM Press. S. 757–767. DOI: 10.1145/1476589.1476686.

SUTHERLAND, IVAN E. (2007): »Das ultimative Display«. In: *Navigationen – Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften* 7(2), S. 29–32. DOI: 10.25969/mediarep/2089.

SZLEZÁK, THOMAS ALEXANDER (2009): »Abbild der lebendigen Rede: Was ist und was will ein platonischer Dialog?« In: *Museum Helveticum* 66(2), S. 65–83. www.jstor.org/stable/44079541.

THABE, SABINE (2002): *Raum(de)konstruktionen: Reflexionen zu einer Philosophie des Raumes*. Opladen: Leske + Budrich.

THEILEN, INES (2017): »Zwielicht: Joseph von Eichendorffs Gedicht im Widerschein ästhetischer und naturwissenschaftlicher Diskurse um 1800«. In: Büttner, Urs/Theilen, Ines (Hrsg.): *Phänomene der Atmosphäre: Ein Kompendium Literarischer Meteorologie*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 270–280.

TKACZYK, VIKTORIA (2011): *Himmels-Falten: Zur Theatralität des Fliegens in der Frühen Neuzeit*. Wilhelm Fink. DOI: 10.30965/9783846749258.

TODOROV, TZVETAN (1973): *The Fantastic: A structural approach to a literary genre*. Cleveland/London: The Press of Case Western Reserve University.

TROGEMANN, GEORG/VIEHOFF, JOCHEN (2005): *CodeArt: Eine elementare Einführung in die Programmierung als künstlerische Praktik*. Wien: Springer. DOI: 10.1007/b138958.

TURING, ALAN MATHISON (1937): »On Computable Numbers, with an Application to the Entscheidungsproblem«. In: *Proceedings of the London Mathematical Society* s2-42(1), S. 230–265. DOI: 10.1112/plms%2Fs2-42.1.230.

TURING, ALAN MATHISON (1950): »Computing Machinery and Intelligence«. In: *Mind* LIX (236), S. 433–460. DOI: 10.1093/mind/LIX.236.433.

TURING, ALAN MATHISON (2004): »Intelligent Machinery«. In: Copeland, B. Jack (Hg.): *The Essential Turing: Seminal Writings in Computing, Logic, Philosophy, Artificial Intelligence, and Artificial Life plus The Secrets of Enigma*. Oxford: Oxford University Press. S. 410–432.

TURNER, VICTOR W. (2010): »Liminality and Communitas«. In: Strathern, Andrew/Stewart, Pamela J. (Hrsg.): *Ritual*. London: Routledge. S. 94–111.

UERLINGS, HERBERT (1991): *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis: Werk und Forschung*. Stuttgart: J.B. Metzler.

UERLINGS, HERBERT (HG.) (2004): *Novalis: Poesie und Poetik*. Berlin: De Gruyter. DOI: 10.1515/9783110928044.

UERLINGS, HERBERT (2016A): »Einleitung: Die Romantiker und ihre Theorie«. In: Uerlings, Herbert (Hg.): *Theorie der Romantik*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. S. 9–42.

UERLINGS, HERBERT (HG.) (2016B): »Theorie der Romantik«. Stuttgart: Philipp Reclam jun.

ULBRICH, ANTON (1901): *Die Wallfahrtskirche in Heiligenlinde: Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in Ostpreußen*. Straßburg: Heitz & Mündel.

VAIHINGER, DIRK (1997): »Virtualität und Realität: Die Fiktionalisierung der Wirklichkeit und die unendliche Information«. In: Krapp, Holger (Hg.): *Künstliche Paradiese, virtuelle Realitäten: Künstliche Räume in Literatur-, Sozial- und Naturwissenschaften*. München: Wilhelm Fink. S. 19–46.

VAN GENNEP, ARNOLD (2013): »Räumliche Übergänge«. In: Günzel, Stephan (Hg.): *Texte zur Theorie des Raums*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. S. 37–40.

VIGUERIE, LAURENCE DE/WALTER, PHILIPPE/LAVAL, ERIC/MOTTIN, BRUNO/SOLÉ, V. ARMANDO (2010): »Revealing the sfumato technique of Leonardo da Vinci by X-ray fluorescence spectroscopy«. In: *Angewandte Chemie* 49(35), S. 6125–6128. DOI: doi.org/10.1002/anie.201001116.

VIRILIO, PAUL (2009): *Der eigentliche Unfall*. Wien: Passagen.

VIRILIO, PAUL (2015): »Die Auflösung des Stadtbildes«. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. 8. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 261–273.

VOGL, JOSEPH (2001): »Medien-Werden: Galileis Fernrohr«. In: Engell, Lorenz/Vogl, Joseph (Hrsg.): *Mediale Historiographien*. Weimar: Universitäts-Verlag S. 115–123.

VÖLKER, CLARA (2014): *Mobile Medien: Zur Genealogie des Mobilfunks und zur Ideengeschichte von Virtualität*. Bielefeld: transcript.

WADE, NICHOLAS J./ONO, HIROSHI/LILLAKAS, LINDA (2001): »Leonardo da Vinci's Struggles with Representations of Reality«. In: *Leonardo* 34(3), S. 231–235. DOI: 10.1162/002409401750286994.

WAITZ, JACOB SIEGISMUND VON (1745): *Abhandlung von der Electricität und deren Ursachen welche bey der Königl. Academie der Wissenschaften in Berlin den Preiß erhalten hat*. Berlin: A. Haude, Königl. und der Academie der Wissenschaften privil. Buchhändler.

WALDENFELS, BERNHARD (2002): »Experimente mit der Wirklichkeit«. In: Helmes, Günter/Köster, Werner (Hrsg.): *Texte zur Medientheorie*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. S. 316–320.

WALLACE, ROBERT (1977): *Leonardo da Vinci und seine Zeit*. 5. Aufl. New York: Time-Life.

WAUGH, PATRICIA (1984): *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*. London: Methuen.

WEITIN, THOMAS (2012): »Nachtstücke (1816/17)«. In: Kremer, Detlef (Hg.): *E.T.A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*. 2., erw. Aufl. Berlin: De Gruyter. S. 161–168.

WERDER, DIEDERICH VON DEM (1636): *Die Historia Vom Rasenden Roland: Wie solche von dem hochberühmbten Poeten Ludovico Ariosto in Welscher Sprache / sampt vielen und schier unzehlich schönen Geschichten stattlich beschrieben / In Teutsche Poesi ubergesetzt*. Leipzig: Elias Rehefeld.

WETTSTEIN, HORST (1964): »Elektronisches Rechnen«. In: Frank, Helmar (Hg.): *Kybernetik – Brücke zwischen den Wissenschaften*. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Umschau Verlag. S. 149–159.

WETZEL, FRIEDRICH GOTTLOB (1819): »Rezension zu Die Serapionsbrüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen«. In: *Heidelberger Jahrbücher der Literatur*, Bd. 2. Heidelberg: Mohr und Winter. S. 1201–1215.

WIEGLEB, JOHANN CHRISTIAN (1782): *Johann Nikolaus Martius Unterricht in der natürlichen Magie oder zu allerhand belustigenden und nützlichen Kunststücken*. 2. Aufl. Berlin, Stettin: Friedrich Nicolai.

WIEST-KELLNER, URSULA (2016): »Liminalität«. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze - Personen - Grundbegriffe*. 4. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 423–424.

WILLEMS, GOTTFRIED (2009): »Der Körper bestimmt den Geist: Schiller als Mediziner. Uni Jena.« URL: https://www4.uni-jena.de/Sonderausgabe_Schiller_Medizin.html (letzter Zugriff: 29.11.2020).

WILLER, STEFAN (2015A): »Musikalische Schriften: Rezensionen«. In: Lubkoll, Christine/Neumeyer, Harald (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 217–223.

WILLER, STEFAN (2015B): »Musikalische Schriften: Theoretisch-ästhetische Schriften«. In: Lubkoll, Christine/Neumeyer, Harald (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 212–216.

WIRTH, UWE (2012A): »Der goldene Topf«. In: Kremer, Detlef (Hg.): *E.T.A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*. 2., erw. Aufl. Berlin: De Gruyter. S. 114–130.

WIRTH, UWE (2012B): »Herausgeberfiktion: Systematische Aspekte«. In: Kremer, Detlef (Hg.): *E.T.A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*. 2., erw. Aufl. Berlin: De Gruyter. S. 491–493.

WITTKOP-MÉNARDEAU, GABRIELLE (2004): *E. T. A. Hoffmann: Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, 17. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

WOLF, PHILIPP (2016A): »Einbildungskraft«. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 151.

WOLF, WERNER (2016B): »Metafiktion«. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 487–489.

WOLFE, CHARLES T. (2020): »La Mettrie, Julien Offray de«. In: Jalobeanu, Dana/Wolfe, Charles T. (Hrsg.): *Encyclopedia of Early Modern Philosophy and the Sciences*. Cham: Springer International Publishing; Springer. S. 1–3. DOI: 10.1007/978-3-319-20791-9_532-1.

WOODRUFF, PAUL (1992): »Aristotle on Mimesis«. In: Oksenberg Rorty, Amélie (Hg.): *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton Univ. Press. S. 73–95.

ZEDLER, JOHANN HEINRICH (HG.) (1733): *Grosses vollständiges Universal-Lexicon: Aller Wissenschaften und Künste, welche bishero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden*, Bd. 5. Leipzig und Halle: Johann Heinrich Zedler.

ZEDLER, JOHANN HEINRICH (HG.) (1735): *Grosses vollständiges Universal-Lexicon: Aller Wissenschaften und Künste, welche bishero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden*, Bd. 9. Leipzig und Halle: Johann Heinrich Zedler.

ZEDLER, JOHANN HEINRICH (HG.) (1739): *Grosses vollständiges Universal-Lexicon: Aller Wissenschaften und Künste, welche bishero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden*, Bd. 19. Leipzig und Halle: Johann Heinrich Zedler.

ZEDLER, JOHANN HEINRICH (HG.) (1743): *Grosses vollständiges Universal-Lexicon: Aller Wissenschaften und Künste, welche bishero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden*, Bd. 38. Leipzig und Halle: Johann Heinrich Zedler.

ZEDLER, JOHANN HEINRICH (HG.) (1748): *Grosses vollständiges Universal-Lexicon: Aller Wissenschaften und Künste, welche bishero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden*, Bd. 55. Leipzig und Halle: Johann Heinrich Zedler.

ZEMANEK, HEINZ/GOLDSCHIEDER, PETER (1971): *Computer: Werkzeug der Information*. Berlin, Heidelberg: Springer. DOI: 10.1007/978-3-642-65191-5.

ZILLIEN, NICOLE (2019): »Affordanz«. In: Liggieri, Kevin/Müller, Oliver (Hrsg.): *Mensch-Maschine-Interaktion*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 226–228. DOI: 10.1007/978-3-476-05604-7_31.

Dank

Ohne die nachfolgenden Personen wäre diese Arbeit weder begonnen und schon gar nicht fertig geworden. Die Reihenfolge ist vollkommen willkürlich gewählt. Ich danke:

Evi, Simon und Roland für Geduld und Diskussionen bei Single Malt und Lammsbräu. ¶ Cosima Wittenzellner & Dr. Heinz Neumann-Riegner für das Frühlings Erwachen und Laissez-faire in einer Zeit, in der es wirklich darauf ankam. ¶ [SAD_AoE] alias Mortl, Tobias, Tobias und Tom nebst ihren besseren Hälften für wunderbare 1.550 Stunden (Stand: 15.09.2024) in dunklen Wäldern und hellen Kellerräumen. ¶ Sandra und Daniel für Obdach, Werkeleien und gute Zeiten im Südwesten und Fernosten. ¶ Judith, Heiner und Hippo für ihre Biografien und ihre Chuzpe. ¶ Der gesamten RRC-Crew für Diskussionen, Horizonterweiterungen und Experimente. ¶ Dr. Andreas Horn für angewandte Wissenschaft in der Praxis. ¶ Alina Simmendinger (inkl. ihrer felines Wikingers) für ihren Kampfgeist. ¶ Renée Friederichs für die Abblätterungen des wirklichen Lebens. ¶ Yasemin und Jessica, die mir meine Eremitage im rheinischen Neuland deutlich angenehmer machten. ¶ Caro und Markus für das Disscafé. ¶ Malwina und den alten wie neuen Ulrychs für die vielen Irrwege im Bayerischen Wald, die dann doch zum Guten führten. ¶ Prof. Michael Johansson für die maschinellen Schattenbilder in den *Shadowscape Chronicles*. ¶ Richard Sieß († R.I.P.) für die Fähigkeit zur Begeisterung. ¶ Nattfaeril, die irgendwann im Spätsommer unserer Zeit Hoffmanns *Elixiere* rezipierte. ¶ Dem Schreibtreff Koblenz-Landau – allen voran Ann Biedermann und dem Rest der Crew (Verena Riffel, Verena Bauer, Christopher Rohles, ...) – für den gesunden Größenwahn. ¶ Henrike für alles, was danach folgte. ¶ Tom und Zimbo für die Wohnzimmereien in Schwandorfer Manier. ¶ Ideal Spaces und Dr. Uli für Utopien, Ideale und Visionen. ¶ Kerstin für ihre Ungeduld. ¶ Dr. Christoph Mertens für das Basecamp am Fuß des Siegburger Vulkans. ¶ Und last but not least: Ich danke Prof. Dr. Oliver Ruf und Prof. Dr. Dr. h.c. Stefan Neuhäus für offene Türen und Ohren sowie Prof.ⁱⁿ Dr. Uta Schaffers fürs spontane und beherzte Einspringen.

