

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 einpflanzte* (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) »einpflanzte«. 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) gesetzte [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 ›Bewussterwerden‹ 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)

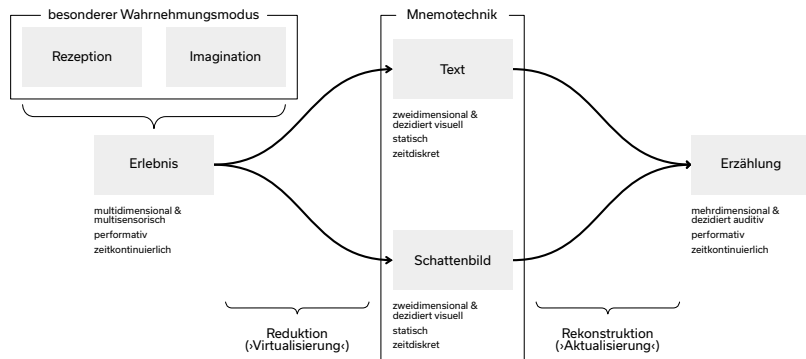


Abb. 6. Hoffmanns in der Serapiontik angelegte Poetik lässt sich auch als Medientheorie lesen. Die verwendete Mnemotechnik unterscheidet sich bisweilen zwischen den einzelnen Erzählungen in den Serapions-Brüdern und wird auch in Kombination angewendet. Herauszustellen ist insbesondere die Affinität der 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 Erschauten 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 »Schränken 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 *Œuvre* 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‹ 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 Inschriften 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 vormals ›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 *Elixiere* 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 *Elixiere 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 *Elixiere* 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.

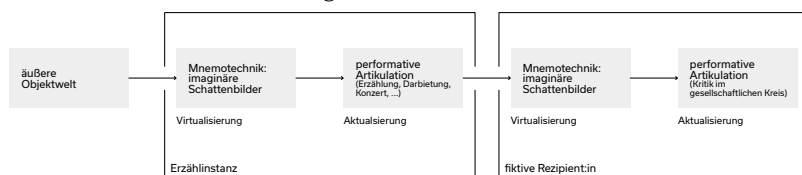


Abb. 7. Konzeptionelle Skizze des Serapiontischen Prinzips als Serie von Virtualisierungen und Aktualisierungen. Die Grafik zeigt dabei nur den innerdiegetischen Anteil der Poetik – tatsächlich ist diese Kette auf der linken Seite mit dem historischen Autor Hoffmann und auf der rechten Seite mit der 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 [...] umgiebt« (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 ›Auf-füllen 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.³³⁸Das 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 *CŒuvre* 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 rekurren, mit der er die Phantasie konzeptualisiert:

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« (Steinecke/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 metafictional 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 Metafictionalität innerhalb des diegetischen Raums, indem er etwa durch die Physiognomie der Figuren eine Referenz auf die Abbildungsqualität des Spiegels implementiert: So wird Erasmus Spiekher 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 »äußeren 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 – ›Hieroglyphe‹. 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:

410

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-

einem 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 Schreibszene (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 *Ceuvre* 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 besonders 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 nehmlich [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-Fantastischem (›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 recurriert, 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?

