

15 ›Virtuelle Orte‹

Hoffmanns imaginäre Atmosphären

Sutherlands ›Nachtstück‹, das er mit dem Kathodenstrahl in den schwarzen Äther ›schreibt‹, besitzt, wie sich nachfolgend zeigen lässt, eine eigenständige Atmosphäre, die in einer Fluchtlinie mit der Dämmerung zu lesen ist. Deutlich wird dies insbesondere bei der Fotografie und Inszenierung des ›Zwielichts‹ (vgl. dazu auch Theilen 2017: 270), wie Böhme (2006a: 61) feststellt:

Das Bild der Dämmerung muss [...] quasi randlos sein, es muss Tiefe haben und in seiner unvermeidlichen Rahmung den Raum ahnen lassen. Aus diesem Grund ist das Diapositiv zur Darstellung der Dämmerung dem Foto überlegen. Im diaphanen Licht ist sie atmosphärischer, hat mehr räumliche Tiefe und sie verbindet sich durch die Präsentation in der Dunkelheit besser dem Raum.

Mithin wird so eine ›Atmosphäre des Lichts‹ geschaffen, sodass, wie Böhme (2006b: 157) an anderer Stelle schreibt, diese »Beleuchtungen [...] der Landschaft jeweils eine bestimmte, eine charakteristische Atmosphäre« geben.

Wie bereits mit Verweis auf Moholy-Nagy (1929: 258) ausgeführt, stellt »*die gestaltung des direkten lights*« eine neue Ästhetik der Malerei dar, deren ›Intensität‹ nicht mehr mit den Pigmentfarbstoffen zu vergleichen ist. Wie verhält sich dieser Befund, wenn diese Charakteristik auch auf das »Miniaturgemälde einer Vorstellung« (Reil 1803: 55) ausgedehnt wird, das, so eine grundlegende These der Psychiatrie um 1800, im Imaginären durch den symbiotischen Verbund von Wahrnehmung und Einbildungskraft hervorgebracht wird? Sind demnach diese ›Bilder‹ mit einer ähnlichen diaphanen und ›inten-

siven ›Ästhetik⁴⁷³ verstehen? Hervorzuheben ist, dass sich sowohl die subjektive Perzeption als auch die Introspektive unter dem Vorzeichen einer ›Lichtästhetik‹ lesen lassen, da in scholastischer Vorstellung das »menschliche Auge selbst lichthaft [ist] und wie die Sonne Licht« (Perpeet 1988: 21) emittiert – mithin ein Befund, der auch für das »innere Auge« (vgl. Schubert 1840: 125) bei introspektiver Perspektive zu beanspruchen ist, bei der etwa das Denken als das »Sehen mit den Augen der Seele« (Perpeet 1988: 21) aufgefasst wird. Goethe stellt fest, dass die Atmosphäre – im Sinne eines ›trüben‹ Dunstes respektive Staubes in der Luft – den Lichtstrahlen erst zu ihrer Sichtbarkeit verhilft, denn Licht verlange stets ein diaphanes Medium, um vom menschlichen Auge wahrgenommen zu werden (vgl. Goethe 1810a: 124; Böhme 2006b: 144–145; vgl. dazu auch Novalis 1901a: 2).

Insofern ähneln die VR-Experimente, mit denen Sutherlands Apparatur (›sword of damocles‹) mittels Kathodenröhren Lichtstrahlen in die ›Dämmerung‹ projiziert, aus (bild-)ästhetischer Perspektive durchaus den Bildern der Einbildungskraft, welche, so die gegen Ende des Kapitels V verfolgte These, nur durch das *Medium* der Atmosphäre im Imaginären sichtbar werden und in einer Fluchtlinie zu den verwobenen Lichtstrahlen zu lesen sind, die bereits Leonardo da Vinci im Sehvorgang vermutete (vgl. Fehrenbach 2005: 129). Indem also die ›erweiterten Autor:innen‹ das *virtuelle* Substrat eines Textes zu einem räumlichen Netzwerk (vgl. Ryan 2015: 33) respektive einer »irregular semantic landscape« (Lévy 1998: 47) *aktualisieren*, führen sie, bildästhetisch gesprochen, diesen *Verwebungsprozess* der metaphorischen, durch die Atmosphäre sichtbar gemachten Fäden durch.⁴⁷⁴



Wie bereits in Kapitel V ausgeführt wurde, haben bisherige Theorien, die sich mit dem Begriff respektive mit dem Konzept der Atmosphäre auseinander setzten, das Atmosphärische aus räumlicher (vgl. Blum 2010: 13; Hahn 2008: 279), (kunst-)ästhetischer (vgl. Böhme 2006b: 56; Fehrenbach 2002: 524) und

473 Vgl. etwa die Ausführungen zum ›Glanz‹ in Kapitel V.

474 Einmal mehr ist in diesem Zusammenhang auf die Verwendung dieser Metaphorik in Hoffmanns Werk hinzuweisen: Stellvertretend ist hier etwa das Vorwort des fiktiven Herausgebers in *Die Elixire des Teufels* anzusprechen, in der das sprachliche Bild der »symbolische[n] Erkenntnis des geheimen Fadens« (DKV, ELIXIERE: 12) Verwendung findet.

›leiblicher‹ (vgl. Schmitz 2016: 11) Perspektive gedeutet, jedoch bislang nicht erkannt, dass Atmosphären auch durch die Aktualisierung eines virtuellen Objektes entstehen und so von den Subjekten selbst durch ihre individuelle Einbildungskraft herausgebildet werden, *indem sie ›Orte‹ zu ›Räumen‹ transformieren.*

Wie die vorliegende Arbeit gezeigt hat, eignet sich insbesondere die zeitgenössische Kultur um 1800 für die Verhandlung dieser These, da, um nochmals mit Foucault (2008: 121) zu argumentieren, das »19. Jahrhundert einen Raum der Imagination entdeckt [hat], dessen Stärke die vorherigen Zeitalter noch nicht einmal geahnt haben dürften.« Dabei spiegelt sich in Hoffmanns Arbeiten nicht nur jene Schwerpunktsetzung auf das Imaginäre wider, vielmehr entwickelt Hoffmann eine ›multimodale‹ Poetik, die dezidiert auf eine *Interaktion* zwischen der Leser:in als ›erweiterte Autor:in‹ mit dem textuellen Substrat abzielt und so jenen »Gärungsprozess an der Kontaktzone« (Blum 2010: 13) zwischen Subjekt und Ort befördert, der das Atmosphärische auszeichnet. Hoffmanns *Interaktion* zwischen Text und Leser:in findet also nicht nur im zwischen dem gedruckten Text und dem Subjekt statt, sondern wird sukzessive in einer arabischen Verschachtelung ins Imaginäre verlagert, so dass schlussendlich auch der Text als hieroglyphische Inskription im ›Wunderblock‹ der Erinnerung zu deuten ist.

Gleichwohl der bereits zu Beginn des Kapitels herangezogene Gernot Böhme als einer der wichtigsten Gewährsmänner für den Begriff der Atmosphäre als ästhetische Kategorie gelten kann, sind dessen Arbeiten im gegenwärtigen Fachdiskurs nicht unumstritten: Zu kritisieren an Böhmies Ansätzen zur Beschreibung des Atmosphärischen sei etwa die »›Luftleere‹«, wie Büttner/Theilen (2017: 8) in der Einleitung ihres Sammelbands *Phänomene der Atmosphäre* schreiben, denn die von Böhme (und Hermann Schmitz) aufgerufene Phänomenologie klammere »die natürlichen atmosphärischen Gegebenheiten [...] bzw. das natürliche Wettergeschehen« weitgehend aus. Gleichwohl ist der Fokussierung auf die ›natürlichen‹ Phänomene wiederum vorzuwerfen, dass diese das ›Empfinden‹ respektive das ›Spüren‹ (Böhme 2006a: 63) des Subjekts lediglich auf subjektexterne (Umwelt-)Bedingungen zurückführen und das Potential des Individuums *aus sich selbst* Atmosphären hervorzubringen kaum in ihre Überlegungen miteinbeziehen. Für das in dieser Arbeit projektierte Vorhaben ist diese Diskussion jedoch nur insofern hilfreich, als dass

sich Atmosphäre, so die hier vorzubringende These, vielmehr als *Zwischenraum* von »etwas Gegebenen« (dem »Natürlichen«)⁴⁷⁵ und dem Subjekt konstituiert.

Zunächst ist festzuhalten, dass in der Aufklärung »das Gegebene« unter dem Vorzeichen einer zu vollziehenden Transformation gedeutet wurde, denn »der Aufklärung [ging es] allgemein um den Übergang vom Gegebenen zum Gemachten« (ebd.: 44), wie sich etwa mit Schillers Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* nachweisen lässt: So beschreibt Schiller (1875a: 110) die durch die menschliche Moral getriebene Transformation von einem »Nothstaat, der nur aus seiner Naturbestimmung hervorgegangen« ist, zu einem Staat, der »nach Vernunftgesetzen« funktioniert. Nachdem dieser Vorgang innerhalb einer existierenden Gesellschaft durchgeführt werden muss, plädiert Schiller für eine dialektische Lösung, die sich einer »Stütze« (ebd.: 115) bedient, die zwischen dem »Naturstaat« und dem »Vernunftstaat« angelegt ist. Nachdem sich Schiller in seinen Ausführungen auf das einzelne Individuum konzentriert, das mittels einer ästhetischen Erziehung seine persönliche Freiheit erschließt, »weil es die Schönheit ist, durch welche man zur Freiheit wandert« (Schiller 1875a: 109), ist diese »Stütze« innerhalb eines Individuums angelegt. Gleichwohl findet sich sie sich, wie Schiller (1875a: 115) im *Dritten Brief* betont, weder im »natürlichen Charakter des Menschen, der, selbstsüchtig und gewaltthätig, vielmehr auf Zerstörung als auf Erhaltung der Gesellschaft zielt«, noch im »sittlichen Charakter, der [...] erst gebildet werden soll« wieder. Vielmehr plädiert Schiller für einen dialektisch angelegten »dritten Charakter:

Es käme also darauf an, von dem physischen Charakter die Willkür und von dem moralischen die Freiheit abzusondern – es käme darauf an, den erstern mit Gesetzen übereinstimmend, den letztern von Eindrücken abhängig zu machen – es käme darauf an, jenen von der Materie etwas weiter zu entfernen, diesen ihr um etwas näher zu bringen – um einen dritten Charakter zu erzeugen, der, mit jenen beiden verwandt, von der Herrschaft bloßer Kräfte zu der Herrschaft der Gesetze einen Übergang bahnte und, ohne den moralischen Charakter an seiner Entwicklung zu verhindern, vielmehr zu einem sittlichen Pfand der unsichtbaren Sittlichkeit diene. (Ebd.: 116)

Obwohl sich Schiller in seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* im Kontext der – aus Schillers Sicht gescheiterten – Französischen Re-

475 Vgl. dazu auch Blumenbergs Begriff des »Naturgegebenen« (vgl. Blumenberg 2012: 55).

volution mit gesellschafts- und staatspolitischen Ideen beschäftigt, fällt auf, dass sein ›pädagogisches‹ Ziel stets das individuelle Subjekt avisiert. Die »Erziehung durch Kunst gilt also als Voraussetzung für freies, moralisches Handeln, das seinerseits die Grundlage für politische Verantwortungsfähigkeit bildet« (Schober 2012: 216) – für Schiller setzt sich demnach ein Staat durch einzelne, ästhetisch geschulte Individuen zusammen, deren Einbildungskraft in besonderen Maße herauszubilden ist (vgl. dazu auch Schiller 1875c: 149). So betont er im *Sechsten Brief* die Verbindung der Einbildungskraft mit der Empfindungsfähigkeit (vgl. ebd.: 154), die einen »wesentlichen Faktor bei der vollständigen Ausbildung aller Fähigkeiten des Menschen« (Schober 2012: 227) darstelle.

Vor diesem Hintergrund ist daher zu fragen, ob die Romantiker:innen gewissermaßen eine Praxis dieser ästhetischen Erziehung in ihre Poetik integrieren. Wie bereits Schiller mit seinem ›physischen‹ und ›moralischen Charakter‹ geht auch Novalis (1901a: 306)⁴⁷⁶ von einer dualen Konstitution des Menschen aus, deutet diese aber dezidiert unter wahrnehmungsphysiologischen Gesichtspunkten, wenn er schreibt, das Subjekt verfüge über »zwey Systeme von Sinnen, die so verschieden sie auch erscheinen, doch auf das innigste mit einander verwebt sind. Eins heißt der Körper, Eins die Seele.« Gleichwohl die Seele, so Novalis (ebd.) weiter, in einem »Associationsnexus« mit dem Körper stehe und »von diesem afficirt« werde, seien auch die »umgekehrten Verhältnisse anzutreffen«, in dem die Seele den Körper beeinflusst. Aus diesem Grund sei festzuhalten, »daß beyde Systeme eigentlich in einem vollkommenen Wechselverhältnis stehn sollten« (ebd.), sodass »beyde Welten, so wie beyde Systeme eine freye Harmonie, keine Disharmonie oder Monotonie bilden« (ebd.).⁴⁷⁷ Hoffmann verarbeitet diese Forderung, indem er diese Aspekte anhand seiner Figurenzeichnungen ausbuchstabiert: So ließe sich Novalis' ›Monotonie‹ in einer Fluchtlinie mit den Künstler:innenfiguren lesen, die nur in ihrer Kunst zuhause sind (z.B. Kreisler in den *Kreisleriana* oder Serapion in *Der Einsiedler Serapion*) respektive mit Charakteren, die sich nur in der prosaischen ›Körperwelt‹ verorten lassen (z.B. Clara in *Der Sandmann*). Die ›Disharmonie‹ exemplifiziert Hoffmann wiederum besonders prominent in *Prinzessin Brambilla* mit dem ›Krankheitsbild‹ des *Chronischen Dualismus*, in welchem

476 Ein Langzitat der betreffenden Passage findet sich auf Seite 194.

477 Vgl. dazu auch Jean Paul (1804: 22): »Denn wie das organische Reich das mechanische aufgreift, umgestaltet und beherrscht und knüpft, so übt die poetische Welt dieselbe Kraft an der wirklichen und das Geisterreich am Körperreich«.

die Figur Giglio in beiden Welten zugleich verortet ist, während sich Novalis' ›Harmonie‹ im Ideal der besonnenen selbstreflexiven Distanz identifizieren lässt, die Hoffmann etwa in der *Beethoven-Rezension* oder mit Theodor in *Das öde Haus* verhandelt. Als Konsequenz auf Novalis' Forderung der ›Harmonie‹ bzw. Schillers Konzept des ›dritten Charakters‹ (›Stütze‹), der zwischen ›dem Gegebenen‹ und ›dem Gemachten‹ angelegt ist, findet sich mit dem von Jean Paul aufgezeigten ›dritten Weg‹ eine poetologische Methode, die weder das ›Wunderbare‹ durch eine ›reine Ratio‹ aufklärt, noch das ›Wunderbare‹ lediglich erfindet, ohne es zu erklären (vgl. Jean Paul 1804: 26):

Aber es giebt noch ein Drittes, nämlich den hohen Ausweg, daß der Dichter das Wunder weder zerstöre, wie ein exegetischer Theolog, noch in der Körperwelt unnatürlich festhalte wie ein Taschenspieler, sondern daß er es in die Seele lege, wo allein es neben Gott wohnen kann Das Wunder fliege weder als Tag- noch als Nachtvogel, sondern als Dämmerungsschmetterling. (Ebd.: 27)

Mithin steht Jean Pauls ›exegetischer Theolog‹ also in einer Fluchtlinie mit dem zeitgenössischen Menschen, der, wie Schiller (1875b: 149) unterstreicht, »anstatt die Menschheit in seiner Natur auszuprägen [...] bloß zu einem Abdruck seines Geschäfts seiner Wissenschaft« wird. Während auch Jean Paul in seiner *Vorschule der Ästhetik* eine ästhetische Ausbildung konzipiert, findet sich, wie bereits mehrfach in der vorliegenden Arbeit verhandelt, in Hoffmanns Wirkästhetik eine Implementierung derselben wieder, die mit ihrer ›manieristischen Mimesis‹ (vgl. Kapitel 6.6) die Forderung nach einem Mittelweg zwischen Abstraktion und Konkretisation nicht nur als (bild-)ästhetisches Paradigma umsetzt, sondern ebenso darauf abzielt, die Leser:innen zu ›erweiterten‹, ›kompetenten‹ und ›besonnenen‹ Autor:innen zu transformieren.

Schillers »Stütze« (Schiller 1875b: 115) vermittelt zwischen zwei grundsätzlichen Charakterzügen, die in jedem Menschen angelegt sind: mithin dem herauszubildenden »moralischen« (ebd.: 116) sowie dem »physischen« (ebd.) Charakter, der aus einer schieren Notlage in der Auseinandersetzung mit der *Natura naturans*, mithin also dem ›Gegebenen‹, das ›der Schöpfer‹ dem Menschen grundlegend zur Verfügung stellt, hervorgegangen ist. Leibniz deutet diese ›Natur‹ als *virtuelle* Veränderungsgesetze, die von Gott als Schöpfer den Monaden einbeschrieben wurden und die dann wie aufgezugene Uhrfedern nacheinander ablaufen (vgl. Leibnitz 1847: 50). Schiller ist diese Art von Menschenbild fremd, er »wendet sich [...] gegen materialistisch-mechanistische Konzeptionen des Menschen« (Schober 2012: 219). Analog dazu ist auch

die Poetik Hoffmanns zu lesen, der die Mechanisierung des Menschen stets mit defizitärem Vorzeichen vor der Folie des Somnambulismus respektive des Wahnsinns verhandelt. Die Romantiker:innen – und insbesondere Hoffmann – forcieren daher eine Poetik, die Leibniz' Paradigma in Frage stellt: Wirklichkeit wird nicht nur durch das »Ineinandergreifen und -wirken der Natur (d.h. äußerer Gegenwart) und Kunst« (Matt 1971: 20) geschaffen, sondern auch im Imaginären, indem die Leser:innen, wie in diesem Kapitel gezeigt werden soll, als »erweiterte Autor:innen« die Veränderungsgesetze *selbst* in eine »Natur« einschreiben, die sie wiederum *selbst* durch ihre Einbildungskraft geschaffen haben. Mithin realisiert sich in Hoffmanns Poetik daher gewissermaßen ein Ideal Schillers, der im *Sechsten Brief* bedauert, dass der zeitgenössische Mensch – im Gegensatz zur antiken Bürger:in – »innerlich zerrissen« (vgl. Schiller 1875c: 146) sei: »Damals, bei jenem schönen Erwachen der Geisteskräfte, hatten die Sinne und der Geist noch kein strenge geschiedenes Eigenthum; denn noch hatte kein Zwiespalt sie gereizt, mit einander feindselig abzutheilen und ihre Markung zu bestimmen.« (Ebd.: 143) Hoffmann führt diese beiden Aspekte, wie sich unter ästhetischen Gesichtspunkten mit der »manieristischen Mimesis« zeigen lässt, wieder zu einem »Ganzen« zusammen. Unter konzeptionellen Gesichtspunkten ist an dieser Stelle auch die *Schwellenüberschreitung* (Kapitel 12.3) zu nennen, die ebenfalls die strikte Trennung zwischen »Geist« und »Gefühl« in Frage stellt.

Bereits Jean Pauls Bild des »Dämmerungsschmetterlings«, das er für seinen »dritten Weg« verwendet, deutet darauf hin, dass hier eine *atmosphärische* Ästhetik aufgerufen wird: Hoffmanns Poetik, deren Changieren zwischen »moderner« Ratio und »romantischer« Fantastik ebenso als Schwellenphänomen zu lesen ist, eröffnet also eine Perspektive, die »das Gegebene« und die »Seele« als wechselwirkende Polaritäten begreift, in deren Zwischenraum ein »Spiel« stattfindet, das jene Atmosphäre des »Dämmerungsschmetterlings« hervorbringt. Dass dieses Spiel an der »fantastischen« Schnittstelle von Ratio und dem »Wunderbaren« durchaus poetisch beziehungsweise ästhetisch fruchtbar zu machen ist, offenbart sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts, wie sich etwa in der Auseinandersetzung mit Wetterphänomenen konturiert, in der sich zeigt, dass das »typische Konglomerat aus Nicht-Wissen und Halb-Wissen, aus Wunder-, Aber- und Wissenschaftsglaube von enorm stimulierender Wirkung für den Umgang mit ihnen sein kann« (Gronau 2017: 145)

Auch Hoffmann nutzt die »stimulierende« – mithin fantastische (vgl. Durst 2002: 167) – Dialektik zwischen aufklärerischer Ratio und dem »Wunderbaren«, sodass der »Spielraum« (BRIEFE I: 176), den er sich laut eigener Aussage

mit der ›Manier Callot's‹ einräumt, als *atmosphärischer* Raum aufgefasst werden kann, der wiederum, wie bereits in dieser Arbeit verhandelt, auch (bild-) ästhetisch vor der Folie einer ›manieristischen Mimesis‹ zu deuten ist, da die Zuordnung der Zeichen zu ihrem ›Urbild‹ – also zwischen ›dem Gemachten‹ und ›dem Gegebenen‹ – stets bei der individuellen Rezeption entsteht und so die typisch romantische Bedeutungspluralität eines ›Kunstwerks‹ realisiert. In den bestehenden Theorien zum Atmosphärischen wurde dieses Phänomen zwar bereits erkannt, jedoch nicht dezidiert auf die Wirkästhetik romantischer Poetik bezogen und darüber hinausgehend auch mit einem eher negativen Vorzeichen versehen. So schreiben Büttner/Theilen (2017: 11), dass sich in den »Kulturtechniken des Alltags ein *tacit knowledge* der Atmosphäre«⁴⁷⁸ auffinden lasse, denn durch eine »symbolische Imprägnierung der Praktiken bis hin zur vollumfänglichen Ausbildung eigengesetzlicher Symbolwelten« gingen »Kulturen immer weiter auf Distanz zu den natürlichen Gegebenheiten« und strebten »letztlich danach, sich gänzlich von ihnen unabhängig zu machen – was jedoch nicht immer ganz gelingt«. Dieser Befund unterstreicht nicht nur die eingangs aufgerufene These, dass die ›erweiterten Autor:innen‹ eigene Veränderungsgesetze in die hieroglyphischen Aufzeichnungen in ihrem ›Wunderblock‹ einschreiben, sondern erinnert deutlich an die von Montandon (1979: 12) für die romantische Poetik herausgearbeiteten Phänomene, wie etwa das ›Transzendieren der Zeichen‹, dem Zusammenfall von Signifikat, Signifikant und Denotat sowie an die von Kremer (2003: 198) markierte Elastizität des semantischen Zusammenhangs von Symbol und Bedeutung.⁴⁷⁹ Als Konsequenz dieses Befundes bildet sich hier eine semantische Flexibilität heraus, die sich in der romantischen Poetik, wie bereits ausgeführt, durch die Nobilitierung der Leser:in zur einer ›erweiterten Autor:in‹ niederschlägt, die nicht nur selbstständig Bedeutung aus den ›gegebenen‹ Zeichen *extrahiert*, sondern das textuelle Substrat vergegenwärtigt und dieses performative Ereignis wiederum, um die Worte Jean Pauls aufzugreifen, als romantische Hi-

478 Bei aller (berechtigten) Kritik, die Büttner/Theilen (2017: 8) an den Werken zum Atmosphärischen von Gernot Böhme üben, greifen sie hier mit der ›*tacit knowledge*‹ dennoch nahezu wörtlich – und ohne Quellenverweis – einen zentralen Aspekt aus Böhmes Aufsatz *Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik* auf (vgl. Böhme 2006b: 35–36).

479 Gleichwohl ist an dieser Stelle die Relevanz dieser Symbolisierung hervorzuheben: die von Büttner/Theilen (2017: 8) aufgerufenen Wetterphänomene sind etwa nur dann ›atmosphärisch‹, wenn das natürliche Phänomen (›das Gegebene‹) durch die Folie eines »kulturelle[n] Muster[s]« (Böhme 2006a: 57) rezipiert wird.

eroglyphenschrift der Natur (vgl. Jean Paul 1804: 32) in den ›Wunderblock‹ der Erinnerung *ein schreibt* und so ein neues ›Kunstwerk‹ hervorbringt. »Man kann wohl sagen, der Mensch versteht eine Welt hervorzubringen« merkt Novalis (1901a: 24) an, der »Naturraum« ist also, wie Kremer (2003: 193) schreibt, »als Effekt einer Imaginationsleistung« zu deuten. Das ›Gegebene‹ *kann* also entweder das »Naturgegebene« (Blumenberg 2012: 55) – mithin also die von Gott als *Natura naturans* hervorgebrachte (Um-)Welt sein oder – und hier liegt das fundamentale Wirkprinzip von Hoffmanns Poetik begründet – durch den Prozess der Virtualisierung und Aktualisierung, mithin in den *Praktiken des Lesens und Schreibens*, im ›Wunderblock‹ der Erinnerung entstehen. So *sind* die im ›Wunderblock‹ eingeschriebenen hieroglyphischen »Schattenbilder des in tiefe Nacht versunkenen Lebens« (DKV, SB2: 13), die »in unserm Innern« (ebd.) walten, bei ihrer introspektivischen (Re-)Lektüre demnach wieder etwas ›Gegebenes‹, mithin eine ›Natur‹, die jedoch vom Subjekt als ›erweiterte Autor:in/Künstler:in‹ als ›Effekt einer Imaginationsleistung‹ hervorgebracht wurde. Durch die Praxis des Lesens und Schreibens, mit der diese ›Natur‹ rezipiert und produziert wurde, besitzt dieser ›imaginäre Ort‹ als Inskription im ›Wunderblock‹ eine dezidiert textuelle Medialität, die als »immaterielle Materialität« (Kremer 2003: 70) zu deuten ist, mit der, wie es Adorno (1998: 36) ausdrückt, »ein Nichtseiendes als seiend vor[gestellt]« werde und so eine »Präsentation eines Nichtempirischen, als wäre es empirisch« hervorbringt. Wie bereits mit der ›Hieroglyphenschrift der Natur‹ (vgl. Jean Paul 1804: 32) festgestellt, changiert die Ästhetik dieser imaginären Zeichen zwischen Bild und Schrift, was Hoffmann mit der Metapher des ›Schattenbilds‹ konzeptualisiert. Die Subjekte stellen also gleichermaßen sowohl ›Symbole‹ als auch »Miniaturgemälde einer Vorstellung« (Reil 1803: 55) in ihrer Einschreibep Praxis her, die Serapion in *Der Einsiedler Serapion* als »in den engen Raum [...] [des] Gehirns einschachteln« (DKV, SB2: 34) bezeichnet. Diese Tätigkeit, so nochmals Reil (1803: 55), vermittele dem Individuum den Eindruck, dass es selbst der »Schöpfer« sei, mithin ein Befund, der sich in einer Fluchtlinie mit Novalis' Ausspruch, der Mensch sei »wo nicht *actu*, doch *potentia*, Schöpfer« (Novalis 1901a: 25) lesen lässt. So verschwimmen in der romantischen Poetik die klaren Grenzen zwischen ›dem Gegebenen‹ und ›dem Gemachten‹ in der Praxis der ›kompetenten‹ Rezeption, die gleichzeitig die Produktion einer Inskription – mithin also eines neuen Textes und ›Ortes‹ – im ›Wunderblock‹ darstellt. Dieses Auflösen der Kontraste, das Jean Paul (1804: 27) mit der Metapher des ›Dämmerungsschmetterlings‹ konzeptualisiert und Hoffmann durchaus auch bildästhetisch exemplifiziert, – erneut ist an den *Eigensinn* der Camera obscu-

ra zu Beginn der *Elixire des Teufels* zu erinnern (vgl. DKV, ELIXIERE: 12), deren schummriges Bild die Leser:in verleiten soll, »die sonderbaren Visionen [...] für mehr zu halten, als für das regellose Spiel der erhitzten Einbildungskraft« (ebd.: 11)⁴⁸⁰ – korrespondiert metonymisch mit der Phänomenologie der Atmosphäre, wie sie etwa Böhme (2006a: 60) beschreibt.

Atmosphären, darauf weist Böhme (ebd.: 27) ebenso hin, werden von »Künstler[n], Architekten, Gartenbaumeister[n] und Theaterleute[n] [...] bewusst« hergestellt (vgl. dazu auch Böhme 2006b: 35–36). Durch die Metamorphose der Leser:innen zu (erweiterten) Autor:innen und Künstler:innen in der romantischen Poetik stellen die Rezipient:innen also die Atmosphären *selbst* her. Aus diesem Grund avisiert auch Hoffmann in seiner Poetik die Herausbildung einer selbstreflexiven Distanz der Leser:innen zum Text und insbesondere zu sich selbst, denn nur das *Bewusstsein* ihrer eigenen atmosphärenschaffenden Funktion ermöglicht ihnen, als genuines romantisches Genie gewissermaßen in die Fußstapfen Beethovens zu treten, der, wie Hoffmann in seiner *Rezension* schreibt, »sein Ich von dem innern Reich« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 633) trennt und so »darüber als unumschränkter Herr« (ebd.: Spalte 634) gebietet. »Die Natur war schön, wenn sie zugleich als Kunst aussah; und die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewußt sind, sie sey Kunst, und sie und doch als Natur aussieht« (Kant 1797: 286) schreibt Kant in seiner *Critik der Urtheilskraft* und unterstreicht damit einmal mehr die Relevanz der selbstreflexiven Distanz zu der selbst geschaffenen »Natur« im Imaginären.

Hoffmann »baut« sich also mit der »Manier Callot's« nicht nur selbst einen »Spielraum zu so manchem« (BRIEFE I: 176), sondern kultiviert mit seinen Erzählverfahren, deren räumliche Motive bereits als »Anleitungen zum Geschichtenbauen« (Arburg 2015: 347) gedeutet wurden, auch bei seinen Leser:innen die Praktik des Spiels. Mit erneutem Blick auf Schillers *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, in denen er feststellt, »daß unter allen Zuständen des Menschen gerade das Spiel und *nur* das Spiel es ist, was ihn vollständig macht und seine doppelte Natur auf einmal entfaltet« (Schiller 1875d: 240), ermöglicht das Spiel also eine geradezu *atmosphärische* Konfiguration des Rezeptionsakts, die mit der dualistischen Konstitution des Seins

480 Vgl. dazu auch das »Vorwort des Herausgebers« in *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht*: »Aber eben, weil Du, günstiger Leser! diese Grenze [zwischen innerem und äußeren Leben] nicht deutlich wahrnimmst, lockt der Geisterseher dich vielleicht herüber« (DKV, ASN: 325).

zwischen Außen- und Innenleben und nicht zuletzt zwischen dem ›natürlichen‹ und ›moralischen Charakter‹ spielt, ohne es zu einer bestimmten Polarität hin aufzulösen. Da »aber der physische Mensch *wirklich*, und der sittliche nur *problematisch*« (Schiller 1875b: 114) ist, bildet sich daher durch das Spiel als »Stütze« (ebd.: 115) neben ›dem Gegebenen‹ und ›der Seele‹ mit dem freudianischen ›Ich‹ (vgl. Neuhaus 2009: 372) eine dritte Instanz als atmosphärischer Zwischenraum aus.

Dieser Befund, der die Atmosphäre als Repräsentation des ›Ichs‹ begreift, beantwortet gleichwohl noch nicht die Frage, was Atmosphären *sind*. Wie bereits im Rahmen dieser Arbeit im Zuge der Mimesis herangeführt, verwendet Schiller das Gleichnis eines Marmorblocks,⁴⁸¹ um die Konstitution des Zwischenraums zu fassen: »Nur indem seine [= des Marmorblocks] Form in unserer Empfindung lebt, und sein Leben in unserem Verstande sich formt, ist er lebende Gestalt« (Schiller 1875d.: 235). Damit lassen sich Atmosphären als »Gefühlsmächte[]« (Böhme 2006a: 26) deuten, die, wie Böhme (ebd.: 20) anhand ›des Schönen‹ exemplifiziert hat, »durch die Wirkung aufs Subjekt« zu fassen sind. Schmitz (2016: 109) erhebt diesen Konnex von Gefühl und Atmosphäre (›Wahrnehmen und Bewussthaben‹) zu einem grundlegenden Aspekt seiner Leibphilosophie, denn der »primäre Gegenstand der Wahrnehmung sind die Atmosphären« (Böhme 2006b: 48). Hervorzuheben ist, dass Hoffmann in seiner Poetik die starre Konfiguration von ›dem Gegebenen‹ einerseits und ›dem Gemachten‹ andererseits nicht nur dialektisch, sondern geradezu konstruktivistisch auflöst, indem er seine Leser:innen zu ›erweiterten Autor:innen‹ beziehungsweise zu ›Schöpfer:innen‹ nobilitiert. Nachdem so ›das Gegebene‹ auch durch Interventionen und Interaktionen des Subjekts *konstruiert* wird, bedeutet die Wahrnehmung der Atmosphäre insbesondere den introspektivischen Blick nach Innen:

Geist in ästhetischer Bedeutung heißt das belebende Princip im Gemüthe. Dasjenige aber, wodurch dieses Princip die Seele belebt, der Stoff, den es dazu anwendet, ist das, was die Gemüthskräfte zweckmäßig in Schwung versetzt, d.i. in ein solches Spiel, welches sich von selbst erhält, und selbst die Kräfte dazu stärkt. Nun behaupte ich, dieses Princip sey nichts anders, als das Vermögen der Darstellung *ästhetischer Ideen*; unter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken ver-

481 Ein Langzitat der betreffenden Textpassage findet sich auf Seite 442.

anlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke d.i. *Begriff* ad-
äquat seyn kann. (Kant 1797: 301)

Atmosphären entstehen also im Inneren aus sich selbst (vgl. dazu auch Böhme 2006a: 63), indem die Emotionen »in Schwung versetzt« werden und ein »freies Spiel der Einbildungskraft« (Kant 1797: 316, Hervorhebung: A.S.) konstituieren. Vor der Folie des Virtuellen ist an dieser Stelle einmal mehr auf Leibniz zu rekurrieren, der davon ausgeht, dass Gott den Monaden die Veränderungsgesetze virtuell einschreibt, die dann »wie aufgezogene Uhrfedern nacheinander ab[laufen]« (Leibnitz 1847: 50). Mit den selbst konstruierten Atmosphären findet sich daher dieser »Mechanismus« im Inneren des Subjekts wieder, indem, mit Kant gesprochen, der »Geist« das Gemüt antreibt und so dieses »Spiel« am Leben hält. Insofern behält La Mettrie (1875: 25), der den Menschen als *homme machine* begreift, als »eine Maschine, welche selbst ihr Triebwerk aufzieht«, durchaus Recht, gleichwohl bei Hoffmanns poetischen Ideal dem Subjekt »besonnene« Wirkmacht zugestanden wird.⁴⁸² Ein »erfolgreiches« romantisches Genie ist dementsprechend eine »Atmosphärenarchitekt:in«, die den Atmosphären aber nicht hilflos ausgeliefert ist (vgl. Böhme 2006a: 26), sondern sie vielmehr bewusst selbst herstellt, indem sie ihr »Ich von dem innern Reich« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 633) trennt und so den von Schiller (1875a: 116) aufgerufenen »dritten Charakter« konstituiert. Atmosphäre verlangt, wie sich etwa mit der Benjaminischen *Aura* zeigen lässt (vgl. Benjamin 1974: 495–496), Distanz – Hoffmann exemplifiziert diese Konstitution etwa mit dem unerreichbaren »Abendroth« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 632) in der *Beethoven-Rezension*. Dieser Befund ist insbesondere bei einer Atmosphäre relevant, die dezidiert im Inneren von einem Subjekt selbst durch die Kontemplation des »Miniaturgemäldes einer Vorstellung« (vgl. Reil 1803: 55) hergestellt wird. Mithin lässt Hoffmann seinen Leser:innen also bei der Lektüre eine »magnetische« beziehungsweise »mesmerische« Behandlung zu-

482 Schillers Ablehnung von jeglichen mechanistischen Konzeptionen des Menschen (vgl. Schiller 1875c: 149; vgl. dazu auch Schober 2012: 219) findet hier einmal mehr ihr Ad-äquat: In Hoffmanns Poetik lassen sich etwa zwei Stoßrichtungen des mechanisierten Menschen erkennen: Einerseits das vollständig in der Maschine aufgegangene Subjekt (z.B. Nathanael in *Der Sandmann*), das mit stets defizitärem Vorzeichen präsentiert wird. Andererseits die »besonnene« Künstler:innenfigur, die zwar durchaus Affinitäten zur Maschine besitzt – vgl. etwa den Alkohol als »Treibstoff« für das Feuer der Einbildungskraft (vgl. dazu auch die Ausführungen zur Projektion ab Seite 459) – jedoch stets mit distanzierter, selbstreflexiver und selbstbewusster Perspektive auf sich selbst blicken kann.

kommen, indem, ganz unmetaphorisch gesprochen, *Distanz zu sich selbst hergestellt wird*.⁴⁸³

Der Begriff der ›Architekt:in‹ ist an dieser Stelle nicht zufällig gewählt, da er nicht nur auf die »Anleitungen zum Geschichtenbauen« (Arburg 2015: 347) Bezug nimmt, als die sich Hoffmanns »Baugeschichten« (ebd.) lesen lassen, sondern, da, wie nachfolgend gezeigt wird, die Architekturtheorie fruchtbare Aspekte in die Diskussion einer atmosphärischen Programmatik innerhalb von Hoffmanns Poetik einbringen kann. Johann Gottfried Herder (1799: 61–62) etwa unterscheidet zwei verschiedene Bedeutungsdimensionen des Begriffs ›Raum‹ – einerseits als »*sinnliche Wahrnehmung*« eines ›Ortes‹, andererseits als »*Schema des Wahrgenommenen*, d.i. als Bild der Einbildungskraft.« Damit nimmt Herder nicht nur auf eine Unterscheidung Bezug, die bereits von Aristoteles getroffen wurde – so deutet dieser nicht nur den »Körperraum [als] ›Ort‹ (griech. *topos*)« (Günzel 2015: 20), mithin als den »›Platz‹, den ein Körper einnimmt« (ebd.) – sondern verweist durch die Hervorhebung auf das »Schema des Wahrgenommenen« (Herder 1799: 62),⁴⁸⁴ das sich »[g]leich einer Urschrift« (Günzel 2015: 35) als »Hieroglyphen-Schrift« (DKV, DJG: 131; vgl. auch Jean Paul 1804: 32) im Imaginären herausbildet, auf die Entstehungsbedingungen eines Raums. Zu unterscheiden sind daher grundsätzlich zwei Formate: Einerseits der *topos*, der mit dem bereits mehrfach verhandelten ›toten Ort‹ im Sinne Certeaus korrespondiert (vgl. Certeau 2015: 345), als ›das Gegebene‹ und andererseits das *spatium*, mithin der Raum als ›gemachtes‹ Bedeutungsgeflecht, das »die Einbildung [als] ein *Zusammenhängendes* [sic!] aus diesen Orten« (Herder 1799: 62) herstellt, »wie man sich etwas [...] *vorstellt*« (Böhme 2006a: 16).⁴⁸⁵ Der »größte Theil unsrer Einbildungskraft ist *topog-*

483 Vgl. dazu etwa die Diagnose Reils in seinen *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode*, der feststellt, eine Geisteskrankheit zeichne sich dadurch aus, dass »die ganze Kraft der Seele vorwärts in der Meditation [gehe], daher sie die Aussendunge nicht beachtet und an äusserer Besonnenheit Mangel leidet.« (Reil 1803: 64)

484 Vgl. dazu auch Leibniz (2015: 61): »[A]ls Raum bezeichnet man eine mögliche Ordnung der Dinge.« Sowie bei Kant: »[w]eil der Ort, die Lage und der Raum Beziehungen der Substanzen sind [...] so ergibt sich, dass [...] damit noch nicht zugleich der Ort und die Lage und der aus diesen Verhältnissen aller Art sich bildende Raum bestimmt ist« (Kant 1870: 47–48).

485 Vgl. dazu auch die Ausführungen von Reil (1803: 55), die er in seinen *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerstörungen* ausbreitet: »Er fühlt sich gleichsam selbst in jeder Vorstellung, bezieht, was vorgestellt wird, auf sich, als den Schöpfer desselben, und behauptet dadurch ein Eigenthumsrecht über die Welt ausser ihm, so weit sie vorstellbar ist. In dem Vorgestellten unterscheidet er blitzschnell Sub-

rafisch« schreibt Herder (1799: 61), daher ist dieses Bedeutungsgeflecht in einer Fluchtlinie zur ›Verräumlichung des Texts‹ als ›irregular semantic landscape‹ zu lesen, die bereits in Kapitel V mit Verweis auf Lévy (1998: 47) und Ryan (2015: 33) verhandelt wurde.

Nachdem *topos* der Ort ist, an dem man sich befindet, mithin die Örtlichkeit »leiblicher Anwesenheit« (Böhme 2006a: 16), lässt sich diese mit Schiller als »das Gegebene« interpretieren. In der Architekturtheorie wird dieser Ort als »Ortsraum« (Hahn 2008: 150) bezeichnet, während das *spatium* als »leiblicher Raum« (ebd.) gedeutet wird.⁴⁸⁶ Beide Konfigurationen wurden bereits mit Blick auf Certeau (2015: 345) gefasst, der feststellt, dass »*der Raum ein Ort [ist], mit dem man etwas macht.*« Das Besondere an dieser Stelle liefert die Architekturtheorie, da jede Raumkonfiguration auch *eine spezifische Art des Sehens* (vgl. Hahn 2008: 150) einfordert: Namentlich das ›Zusehen‹, das ausschließlich den ›Ortsraum‹ rezipiert und das ›Antizipieren‹, das »über das Gesehene hinausreicht und den nicht gesehenen Leib und Körper einbezieht.« (Ebd.) Dieser Befund erinnert deutlich an die Unterscheidung, die bereits anhand von Hoffmanns *Serapiontik* getroffen wurde, welche mit ›dem Sehen‹ und ›dem Schauen‹ ebenfalls zwei Wahrnehmungsmodi kennt. Diese zwei Arten des Sehens finden sich auch bei der Kunstkontemplation – und damit auch beim introspektivischen Blick auf das selbst geschaffene »Miniaturgemälde einer Vorstellung« (Reil 1803: 55) – wieder, so stellt Bryson (1983: 93) fest, dass sich ein Unterschied zwischen dem ›Gaze‹ und dem ›Glance‹ festmachen lasse, da der ›Glance‹ auch die Produktions- und Rezeptionsbedingungen sichtbar mache: »The aesthetic of the glance also makes the viewer aware of the process rather than the product—both the process of creation and the process of viewing.«

ject und Object, und fasst beides eben so schnell, als Veränderungen in sich, wieder in einem Punkt zusammen. Er schaut endlich die Welt im Raume, und die Phänomene seiner Seele in der Zeit an, verknüpft diese Formen der Anschauung mit sich in richtigen Verhältnissen, und fasst dadurch die Zeit und den Raum auf, in welchem er sich wirklich befindet.« Aus dieser Systematisierung entsteht dann das bereits zu Beginn dieses Kapitels herangezogene »Miniaturgemälde einer Vorstellung« (ebd.).

486 Die Terminologie ist an dieser Stelle unglücklich gewählt, da der »leibliche[] Raum« (Hahn 2008: 150) nur bedingt deckungsgleich mit dem ›Leib‹ ist, wie ihn etwa Schmitz (2016: 31–32) in seinen Ausführungen zur Atmosphäre interpretiert. Mit ›leiblicher Raum‹ ist hier vielmehr das imaginäre Bedeutungsgeflecht – also das ›Schema‹ nach Herder (1799: 61–62) bzw. Kant (2015: 78) – gemeint. Ebenfalls herauszustellen ist, dass der ›Raum‹ »leiblicher Anwesenheit« (Böhme 2006a: 16) gerade das *Gegenteil* zum ›leiblichen Raum‹ darstellt und den ›Ortsraum‹ respektive den ›Ort‹ in der ›physischen Wirklichkeit/Außenwelt‹ bezeichnet.

(Bolter/Grusin 2002: 54) Diese Unterscheidung findet sich bereits bei Novalis (1901a: 306) angelegt, der feststellt, dass der Mensch »zwey Systeme von Sinnen« habe, die »so verschieden sie auch erscheinen, doch auf das innigste mit einander verwebt sind.« Während das erste, so Novalis (ebd.) weiter, in »Abhängigkeit von äußeren Reitzen, deren Inbegriff wir die Natur oder die äußere Welt nennen« stehe, sei das zweite »in der Abhängigkeit eines Inbegriffs innerer Reize, den wir den Geist nennen« angelegt.⁴⁸⁷ So ist also festzuhalten, dass sich beim *serapiontischen* ›Schauen‹, das einen ›Raum‹ konstituiert – im Gegensatz zum ›Sehen‹, das einen ›Ort‹ rezipiert – der Wahrnehmungsmodus eines ›Glance‹ einstellt. Dabei greift ›Wahrnehmung‹ an dieser Stelle strenggenommen zu kurz, denn tatsächlich wirkt der ›Glance‹ auch an der *Konstruktion* des Raumes mit. Bolter und Grusin, die sich diesem Phänomen gleichwohl vor der Folie digitaler Medien nähern, stellen demnach auch fest, dass sich beim ›Glance‹ eine Art der Reflexion herausbildet: »For example, the [...] ›Glance‹ conveys the feeling that we are whitnensing, and in a way participating in, the process of its own construction.« (Bolter/Grusin 2002: 54) Neben der *Serapiontik* findet sich diese Konfiguration besonders prononciert im *Nachtstück Das öde Haus* ausbuchstabiert,⁴⁸⁸ in dem der besondere Wahrnehmungsmodus Theodors nicht nur mit dem einer Fledermaus verglichen wird (vgl. DKV, DÖH: 163–164), sondern der Protagonist durch die Diskussion über die Semantiken der Begriffe des ›Wunderbaren‹ und ›Wunderlichen‹ auch die Rezeptions- und Produktionsbedingungen der Binnenerzählung exponiert. Vor diesem Hintergrund lässt sich auch die Zuschreibung, Theodor füge »antipodische Dinge« (ebd.: 164) zusammen, vor der Folie einer Raumtheorie deuten: Theodor vereinigt gewissermaßen ›Ortsraum‹ und ›leiblichen Raum‹ zu einer Geschichte, setzt also praktisch um, was die Architekturtheorie vermutet, nämlich, dass »beide Raumtypen [...] auch in der Lebenserfahrung zusammen[gehören] und [sich] durchdringen« (Schmitz 2003, zit. nach Hahn 2008: 150). Damit verlegt Theodor nicht nur den ›Raum‹, sondern

487 Ein Langzitat der betreffenden Passage findet sich auf Seite 194. Vgl. zu Novalis' Aufteilung einmal mehr auch Schillers Konzeptualisierung des individuellen Subjekts, das sich aus einer ›physischen‹ und einer ›sittlichen‹ Komponente zusammensetzt (vgl. Schiller 1875b: 114).

488 Zum Verhältnis dieses *Nachtstücks* mit Hoffmanns *Serapions-Brüder* vgl. etwa Steinecke (2009: 1009).

auch den ›Ort‹ ins Imaginäre,⁴⁸⁹ was, wie bereits mit Verweis auf die besondere ›Schöpfer:innenrolle‹ der Leser:innen in der Romantik ausgeführt, auch den von Schiller aufgezeigten Gegensatz von ›dem Gegebenen‹ und ›dem Gemachten‹ in eine produktive – und wie nachfolgend gezeigt werden soll – auch *atmosphärische* Dialektik überführt. Die dabei zugrunde liegende These, mithin dass in Hoffmanns Poetik ›das Gegebene‹ ebenfalls als ›das Gemachte‹ zu deuten ist, wurde bereits bei der Verhandlung von Hoffmanns grundlegenden poetischen Spezifika konturiert: Exemplarisch sind etwa die Erzählexperimente anzusprechen, die den historischen Autor Hoffmann immer weiter zurücktreten lassen und so eine Transformation des textuellen Substrats vollziehen, das nunmehr als ›Keim‹ den initialen Funken in das Feuer der Einbildungskraft gibt.⁴⁹⁰ Im Imaginären errichten die ›erweiterten Leser:innen‹ daher wiederum einen ›Ort‹, der durch seinen medialen Charakter als *Inskription* eines ›Schattenbildes‹ respektive einer ›Hieroglyphe‹ dezidiert als ›Ort‹ zu deuten ist.⁴⁹¹ Während in der Architektur diese ›Orte‹ auf physische Objekte angewiesen sind, besitzen die imaginär geschaffenen Orte eine geradezu ephemere Charakteristik. Orte, wie etwa die ›tote Örtlichkeit‹ eines Textes, wurden bereits mit Verweis auf Lévy (1998: 47) als virtuelle Entitäten gedeutet – da Hoffmann diese ›Orte‹ im Imaginären stattfinden lässt, konsolidieren sich daher ›genuin‹ *virtuelle Orte*, die sich insbesondere durch ihre Nicht-Gegenständlichkeit als »virtual entity[s]« (ebd.) auszeichnen. Damit realisieren sie gleichzeitig eine dezidiert ›romantische‹ Vorstellung, die bereits mit dem Konzept des ›unendlichen Kunstwerks‹ (vgl. Novalis 1901a: 304–305) gefasst wurde, denn die Rezeptionsmethode dieser Orte ist wiederum in der Introspektive zu verorten, im ›Schauen‹, das nunmehr mit den ›Augen

489 Nebenbei bemerkt spiegelt sich dieser Befund auch metaperspektivisch in Hoffmanns Textkompositionen wieder: So wird etwa ein Großteil der Geschichte in *Das öde Haus* als Binnenerzählung Theodors ausgegeben, mithin also als etwas ›Gegebenes‹, das jedoch von einer fiktiven – und damit imaginären – Figur hervorgebracht wurde.

490 Diese Formulierung ist bewusst gewählt, da sie einerseits die Metaphoriken aufgreift, die Hoffmann etwa mit den »magische[n] Präparate[n]« (AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 144) und dem »Keim« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634) in den *Beethoven-Rezensionen* für eine besondere Rezeption verwendet. Andererseits findet sich, wie bereits ausgeführt, das ›Feuer‹ als Metapher für die Einbildungskraft verschiedentlich in Hoffmanns Werk wieder (vgl. etwa die Ausführungen ab Seite 459).

491 Vgl. dazu sowohl die Ausführungen von Blum (2010: 13), die feststellt, dass »Architektur [...] nicht das [ist], was einen Raum füll[t], sondern das, was einen Raum schöpft« als auch einmal mehr Certeaus Feststellung, dass ›etwas Geschriebenes‹ als ›Ort‹ zu deuten ist (vgl. Certeau 2015: 346).

der Seele‹ vonstatten geht. Dabei konstituiert sich durch die ephemere Natur der ›Orte‹ jene typisch romantische ›Unerreichbarkeit‹, die sich in Hoffmanns Ideal eines Kunstwerks, das »nur noch im Kopfe stattfindet« (Kesting 1990: 169) konsolidiert und das etwa mit dem »Abendroth« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 632) in der *Beethoven-Rezension* konzeptualisiert wird.⁴⁹² Dieses imaginäre Kunstwerk könnte sich, so Kesting (1990: 169) weiter, »realisieren, hat alle Potentialität dazu in sich, soll es aber bewußt nicht, um sich nicht mehr mit der Welt und Umwelt zu vermählen.« Die Romantiker:innen rufen hier eine platonische Idee auf, denn dieser spreche sich, so Flusser (1997: 10), dagegen aus, »theoretisch ersehene Formen (Ideen) [...] in die Materie [zu] setzen«. Mithin wird daher einmal mehr die *virtuelle* Charakteristik dieses Ortes deutlich, der sich einerseits durch seine Potentialität, andererseits durch seine zwischen Bild und Text angelegte Medialität (Hieroglyphe) als *virtueller* Ort qualifiziert. Zudem offenbart sich hier auch die Ästhetik dieser virtuellen Entitäten – so betont Esposito (1998: 269–270), dass sich das Virtuelle dadurch auszeichne, dass es nicht mehr durch seine Differenz zum Realen gefasst werden könne. Nachdem in Hoffmanns Poetik ›das Naturgegebene‹ durch ›imaginäre Orte‹ ersetzt wird, deren Ästhetik sich, wie nachfolgend gezeigt werden soll, sukzessive von ihrem ursprünglichen Substrat entfernt, lassen sich diese ›virtuellen Orte‹ daher zielführender durch ihre Abgrenzung zum Aktualisierten fassen (vgl. dazu auch Lévy 1998: 23).

Dieses Aktualisierte konstituiert sich wiederum durch die Praxis der Introspektive, welche die ›virtuellen Orte‹ zu einer ›Topografie‹ (vgl. Herder 1799: 61) respektive zu einer ›semantic landscape‹ entfalten. Mit Hegel (1843a: 194) ist zu argumentieren, die Kunst mache »jedes ihrer Gebilde zu einem tausendjährigen Argus, damit die innere Seele und Geistigkeit an allen Punkten gesehen werde.« Sämtliche Erscheinungsformen »hat sie allenthalben zum Auge werden lassen, in welchem sich die freie Seele in ihrer innern Unendlichkeit zu erkennen giebt.« (Ebd.) Damit bekommt das ›innere Auge‹ (vgl. Schubert 1840: 125), das laut Novalis zwischen Innen und Außen, zwischen, mit Freud gesprochen, dem ›Es‹ und dem ›Über-Ich‹, zwischen dem »Ortsraum« (Hahn 2008: 150) und dem ›leiblichen Raum‹ (vgl. ebd.) angelegt ist, diese *atmosphärische* ›Scharnierfunktion‹, um einen ›Ort‹ in einen ›Raum‹ zu transformieren.

492 Erneut ist an Langer (1953: 48) zu erinnern, die feststellt: »The most striking virtual objects in the natural world are optical—perfectly definite visible ›things‹ that prove to be intangible, such as rainbows and mirages.«

»Denn es bleibt uns auch hier nichts übrig, als zu wiederholen: die Farbe sey die gesetzmäßige Natur in Bezug auf den Sinn des Auges.«, schreibt Goethe (1810a, XXXIX) im ersten Band seiner *Farbenlehre* und unterstreicht damit einmal mehr die Praktik, durch den ›Glance‹ (vgl. Bolter/Grusin 2002: 54; Bryson 1983: 93) einen ›Ort‹ in einen ›Raum‹ zu verwandeln, indem ein »kulturelles Muster« (Böhme 2006a: 57) oder, mit Herder (1799: 62) gesprochen, ein »*Schema des Wahrgenommenen*« hervorgebracht wird. Mithin entspricht also auch die Aktualisierung in Hoffmanns Poetik dem platonischen Ideal, als dass die »theoretisch erschene[n] Formen (Ideen)« (Flusser 1997: 10) nicht »in die Materie« (ebd.), sondern vielmehr *in die Atmosphäre gesetzt* werden.

Das Talent zum Zusammenfügen von »antipodische[n] Dinge[n]« (DKV, DÖH: 164), das Hoffmann in *Das öde Haus* dem Protagonisten Theodor verleiht, ist demnach sowohl als Wahrnehmungsmodus als auch als Produktionsmethode durch den Verbund des ›Zusehens‹/›Gaze‹ eines Orts und ›Antizipierens‹/›(Er-)Schauens‹ eines Raums zu deuten. Es ist daher eine geradezu *atmosphärische* Praktik, die jene von Böhme (2006a: 59) aufgerufene »affektierte Betroffenheit« in ein poetisches Programm überführt, das sich dezidiert im Imaginären abspielt. Böhme versucht die »Entdifferenzierung der Sinne« (ebd.), mithin jenes Phänomen, das sich, so seine These, bei der Rezeption von Atmosphären einstellt, im Begriff des ›Spürens‹ zu konzeptualisieren,⁴⁹³ gleichwohl lässt sich nun mit Hoffmann nicht nur die Rezeptionsästhetik der Atmosphären, sondern insbesondere die Produktionsseite fassen: Während Böhme noch die Landschaftsgärtnerei (vgl. ebd.: 27–28) und das Bühnenbild (vgl. Böhme 2006b: 110) bemüht, mithin ›Gewerke‹, die bestenfalls fragmentarische Beiträge zur Produktion von Atmosphären beisteuern können, findet sich in Hoffmanns Poetik ein ›Schema‹ vorgezeichnet, *wie* sich Atmosphären herstellen lassen: So realisiert Hoffmann die vermeintliche ›Entdifferenzierung der Sinne‹ durch eine Poetik, die dezidiert *multimedial* angelegt ist, um so eine *multimodale* Lektüre zu ermöglichen. Bei Hoffmann ›tönt jedoch nicht nur der Text‹ (vgl. Novalis 1901b: 460) oder zeichnet ein callotisches respektive ›lebendiges‹ Miniaturgemälde ins Imaginäre (vgl. Reil 1803: 55), sondern die Medientransformation verlagert sich, wie bereits in Abb. 7 (Seite 380) für das *Serapiontische Prinzip* dargestellt, sukzessive immer weiter in das subjek-

493 Aus diesem Grund argumentiert auch Schmitz (2016: 31–32) mit dem ›Leib‹, da er unter diesem Begriff sämtliche ›Wahrnehmungen‹ subsumiert, die sich nicht auf die fünf ›klassischen‹ Wahrnehmungssinne zurückführen lassen.

tive Imaginäre der Leser:in als ›erweiterte Künstler:in‹, indem der gedruckte Text nurmehr die Funktion eines initialen Substrats übernimmt und schließlich durch den ›imaginären Text‹ im ›Wunderblock‹ überschrieben wird.

Mithin konstituiert sich so jenes von Lévy (1998: 58) aufgerufene Möbiusband aus Virtualisierung und Aktualisierung im Imaginären: Indem der ›Ort‹, welcher ›das Gegebene‹ auszeichnet, mittels ›kultureller Muster‹ *erschaut* und daher mit einem changierenden Gewebe der Phantasie überzogen wird (vgl. Matt 1971: 34), konstituiert/entfaltet sich ein ›Raum‹, der jedoch anschließend wiederum zu einem abstrahierten »Miniaturgemälde einer Vorstellung« (Reil 1803: 55) mithin zu einer ›Hieroglyphenschrift der Natur‹ (vgl. Jean Paul 1804: 32) virtualisiert wird, um als ›Ort‹ im ›Wunderblock‹ der Erinnerung memoriert zu werden. Bereits dieser ›Ort‹ entspricht aufgrund der Verfremdung der individuellen Wahrnehmung – die Hoffmann auch in und mit seiner Poetik verhandelt (vgl. Kaiser 1988: 33) – sowie der Notwendigkeit der Abstraktion nicht mehr dem ›objektiven‹ Urbild, sondern dient als Substrat respektive ›Prätext‹ für die nachfolgende Vergegenwärtigung (vgl. Lévy 1998: 49). Novalis (1901a: 304–305) prägt dabei die Begriffe der »Potenzirung« und ›Logarithmisierung‹, als dass ›das Gegebene‹ zu potenzieren, also suggestiv anzureichern ist, während ›das Gemachte‹ wiederum zu logarithmisieren, also in einen »geläufigen Ausdruck« zu abstrahieren ist, um das Erschaute »in den engen Raum [...] [des] Gehirns ein[zu]schachteln« (DKV, SB2: 34). Bei der Relektüre dieser Inskriptionen werden diese Orte wiederum durch die vergegenwärtigende Introspektive zu Räumen entfaltet, suggestiv ›erschaut‹ und anschließend wiederum als ›Ort‹ im ›Wunderblock‹ abgelegt. So entsteht eine endlose ›Schleife‹ an Logarithmisierungen und Potenzierungen, die als Virtualisierungen respektive Aktualisierungen gedeutet werden können und so die von Schleiermacher (1838: 15–16) aufgerufene hermeneutische Praxis realisieren, bei der durch die Rezeption eines Kunstwerks wiederum ein imaginäres Kunstwerk entsteht. Medientheoretisch ließe sich also mit McLuhan (1994: 8) feststellen, dass der Inhalt eines Mediums wiederum ein Medium darstellt. Diese unendliche Schleife, die aus einer arabesken Kaskade aus Virtualisierungen und Aktualisierungen im Imaginären besteht, setzt gewissermaßen das romantische Ideal eines »unendlichen Textes[.] dessen Lektüre gar nicht abgeschlossen werden kann« (Loquai 2012: 46), um, denn die »romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann.« (Schlegel 1798: 29) In pragmatischer Perspektive bedeutet dieser Befund, dass die Auftrennung in Produktions- und Rezeptionsästhetik für die Verhandlung von Hoffmanns

Werk nicht zielführend erscheint, denn in dessen Poetik ist Rezeption stets ein symbiotischer Verbund von Lesen und Schreiben, der »auf das innigste mit einander verwebt« (Novalis 1901a: 306) ist. In ästhetischer Hinsicht lässt sich so auch begründen, weshalb das Imaginäre »nichts gemein [...] mit der äussern Sinnenwelt« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 631) hat und »alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurücklässt« (ebd.), da durch die sukzessive Kaskade an Virtualisierungen und Aktualisierungen, die stets mit einer (Medien-)Transformation und einer »Veredlung der Form« (Jean Paul 1804: 68) einher gehen, das initiale Urbild nach und nach *überschrieben* wird.⁴⁹⁴ Diesen Befund konstatiert – jedoch ohne Verweis auf Hoffmanns Poetik – auch Lévy (1998: 49), wenn er schreibt: »Of the text itself, nothing more remains.« Durch dieses Überschreiben des Ursprungstexts bzw. -orts verschwinden mit ihm auch dessen ursprünglich eingeschriebenen Veränderungsgesetze. Deswegen schreiben die Leser:innen nicht nur den ›Ort‹ neu, sondern bilden »eigengesetzliche[] Symbolwelten« (Büttner/Theilen 2017: 11), mithin Veränderungsgesetze, was einmal mehr die Praxis des Einschreibens in den ›Wunderblock‹ in eine Fluchtlinie zur Virtualisierung setzt, wie sie nicht nur Lévy (1998: 50) als ›Virtualisierung des Gedächtnisses‹, sondern auch Leibniz mit den virtuell in den Monaden eingeschriebenen Veränderungsgesetzen beschreibt (vgl. Leibniz 1847: 50).

Nachdem im Imaginären »alle Außen-Sinne auf Null gestellt« (Negt/Kluge 1981: 514) werden, zeigt sich in dieser Kaskade auch das Phänomen, dass romantische Texte als »Spiele der Phantasie mit sich selbst und der Sprache« (Kremer 2003: 104) zu deuten sind, mithin ein Befund, der insbesondere auch für die Inskriptionen im ›Wunderblock‹ zu beanspruchen ist. Mit Platon ließe sich nun also eine innersubjektive Kommunikation unterstellen, »mit der [die] Seele zu der Seele« (Platon 1826c: 130) spricht, da die »sog. Selbsterfahrung sich zu großen Teilen in der Imaginären bewegt.« (Negt/Kluge 1981: 514) Einmal mehr wird ein Text – in diesem Fall die Einschreibungen im ›Wunderblock‹ – zu einem Interface für das Subjekt; oder, wie es Lévy (1998: 49) formuliert: »The text will have served as an interface to ourselves.«

Diese Selbsterkenntnis konstituiert sich insbesondere im Gewährwerden der eigenen (Selbst-)Wahrnehmung und dessen spezifischer Verzerrung. Nachdem diese Wahrnehmung in der romantischen Poetik dezidiert an die Opsis gebunden bleibt – denn »sämtliches Wahrnehmungsvermögen gleicht

494 Vgl. dazu auch die Ausführungen in Kapitel 12.1.

dem Auge« (Novalis 1901a: 2) – ist einmal mehr darauf zu verweisen, dass sich das Auge selbst als lichthaft deuten lässt (vgl. Perpeet 1988: 21; vgl. dazu auch Goethe 1810a, XXXVIII). Gleichwohl sich diese Interpretation an platonische Vorstellungen anlehnt, ist die Idee einer lichthaften Seele als ›inneres Auge‹ auch in der Romantik noch sehr präsent – so gebraucht etwa Schubert (1840: 124–125) in seiner, auch von Hoffmann rezipierten, Monografie *Die Symbolik des Traumes* die Metapher einer unverständigen (!) Seele, deren ausgestrahltes Licht dem Geist, »einem Wanderer im Thale der finstern Nacht« gleich, »die Welt um ihn her erkennbar macht«, »ohne selber zu erkennen«. ⁴⁹⁵ »Das Imaginäre haust zwischen Buch und Lampe« schreibt Foucault (2008: 121–122) und bezieht sich dabei auf seine These, dass um 1800 der »Raum der Imagination« als Phänomen der Bibliothek zu deuten ist. Gleichwohl ist die von Foucault aufgerufene Konfiguration auch im innersubjektiven Raum zu identifizieren, in der die ›lichthafte Seele‹ als ›Lampe‹ und der ›Wunderblock‹ als ›Buch‹ zu deuten ist. So ist dieser Befund wiederum auf die spezifische Charakteristik des ›Gegebenen‹ und des ›Gemachten‹ in Hoffmanns Poetik zu übertragen, bei der ›die Welt‹ nicht als *Natura naturans* zu deuten ist, sondern als vom Subjekt konstruierter ›Ort‹ im Imaginären zu verorten ist. Indem sich also zwischen dem imaginären virtuellen Ort und der Seele innersubjektiv eine Atmosphäre herausbildet, werden die Licht- respektive Sehstrahlen der Seele durch diese Atmosphäre darstellbar, da bereits Goethe (1810a: 124) betont, dass sich Lichtstrahlen nur durch ein diaphanes Medium sichtbar machen lassen. Dieser reichlich metaphorische Befund lässt sich pragmatisch durch den Verweis auflösen, dass sich in der Atmosphäre der von Schiller aufgerufene ›dritte Charakter‹ respektive das ›besonnene‹ vom ›innern Reich‹ (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 633) abgetrennte ›Ich‹ wiederfindet, das »darüber als unumschränkter Herr« (ebd.: Spalte 634) gebietet. Mithin exponiert also die Atmosphäre zwischen der Seele und dem virtuellen Ort nicht nur die Sehstrahlen, sondern insbesondere deren individuelle – an die Seele des Subjekts gebundene – Verzerrung. Während die Aufklärung, der es, um nochmals Böhme (2006a: 44) aufzurufen, »allgemein um den Übergang vom Gegebenen zum Gemachten« (ebd.) geht, diese Verfälschungen des dominierenden epistemologischen Sinns zu eliminieren sucht, macht Hoffmann den ›verfälschten Übergang‹ vielmehr poetisch fruchtbar: Anstatt also diese sichtbaren Verzerrungen als Defizite, mithin als cartesianischen *Genius malignus* zu deuten, findet sich im stetigen

495 Ein Langzitat der betreffenden Passage findet sich auf Seite 195.

Urteilszweifel über den Wahrheitsgehalt des (imaginär) ›Erschauten‹ das zentrale Wirkprinzip romantischer Poetik angelegt.

Das Spezifikum von Hoffmanns Atmosphären ist, dass sie den Verbund von ›lichthafter‹ Seele und imaginären Ort tatsächlich als ›(Raum-)Bilder, mithin als verräumlichtes »Miniaturgemälde einer Vorstellung« (Reil 1803: 55) sichtbar machen und so – im Gegensatz zum ›Leib‹ bei Schmitz (2016: 31–32) oder zum ›Spüren‹ bei Böhme (2006a: 59) – wieder auf eine spezifische Wahrnehmungsweise zurückgeführt werden können. Frei nach Benjamin (1974: 496) ließe sich also feststellen, dass die Rolle des Subjekts zu diesen selbst geschaffenen ›Gemälden‹ die einer ›Magier:in‹ ist: Während die ›Magier:in‹, so Benjamin (ebd.), ihre Patient:in mittels Distanz durch Handauflegen heilt, verfare die Chirurg:in umgekehrt, indem sie »die Distanz zu dem Behandelten« verringere und »in dessen Inneres dringt«. Benjamin verwendet diese Metapher, um den Unterschied zwischen Maler:in und Kamerafrau zu verdeutlichen: »Der Maler beobachtet in seiner Arbeit eine natürliche Distanz zum Gegebenen, der Kameramann dagegen dringt tief ins Gewebe der Gegebenheit ein.« (Ebd.) Dieser Befund ist nicht nur in einer Fluchtlinie mit dem »Keim« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634) und den »magische[n] Präparaten« (AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 144) zu lesen, die Hoffmann in der *Beethoven-Rezension* aufruft, sondern auch das ›Gewebe‹ findet sich im Imaginären wieder, indem die ›erweiterten Autor:innen‹ eine »irregular semantic landscape« (Lévy 1998: 47) errichten, mithin den Text zu einer *Textur* verweben, die mittels *Atmosphäre* sichtbar wird. So ist daraus zu schließen, dass das rezipierende Subjekt ebenfalls nicht in dieses ›Gewebe‹ eindringen, sondern vielmehr, »wie eine Maler:in«, ein distanziertes ›totales Bild‹ (vgl. Benjamin 1974: 496) in dieser ›Textur‹ erschauen soll.⁴⁹⁶ Die Betrachtungsweise dieses imaginären Kunstwerks ist mit der Kontemplation zu fassen, mithin einem ›Glance‹, der, so haben Bolter/Grusin (2002: 54) festgestellt, eine weitere (Selbst-)Reflexionsebene realisiert, die der Betrachter:in nicht nur den Produktionsprozess, sondern auch die Rezeption – und deren Verzerrungen – selbst gewahr werden lässt.

Deutlich wird dieser Befund auch, wenn erneut die Medialität, Ästhetik und die Entstehungsbedingungen des ›verräumlichten Miniaturgemäldes‹ in die Diskussion miteinbezogen werden. Da bereits mehrfach Goethes *Farben-*

496 Aus diesem Grund lebt der gescheiterte (!) Künstler Kreisler, wie Hoffmann in den *Kreisleriana* ausbuchstabiert, »nur in seiner Kunst, und nur in ihr schritt er durch das Leben« (DKV, K1: 69).

lehre herangezogen wurde, um die Atmosphäre als ›Medium‹ zur Sichtbarmachung von Lichtstrahlen zu deuten, ist auch darauf Bezug zu nehmen, dass Goethe für sein Experiment ein Prisma nutzt, um das weiße, scheinbar farblose Licht in einzelne farbige Strahlen zu zerlegen (vgl. Goethe 1810a: 124). Dieser Versuch lässt sich gleichwohl auch poetisch fruchtbar machen: So schreibt auch Schubert (1840: 125), dessen Ausführungen in *Die Symbolik des Traumes* zu einer Lesart einer ›lichthaften‹ Seele führten, dass die Strahlen, »welche sich in die durchsichtigen Flüssigkeiten des Auges hineinsenken« ein empfindsames ›inneres Auge‹ bedürften. Schubert rekurriert hier auf den »*humor aqueus crystallinus*« (Adelung 1811: Spalte 126), der in einer Fluchtlinie mit ›technischen‹ Medien – wie etwa Hoffmanns Perspektiv – zu lesen ist (vgl. dazu auch Zedler 1735: Spalte 590).⁴⁹⁷ So ließe sich diese Konfiguration einerseits dahingehend lesen, dass das ›innere Auge‹ auch vor der Folie einer optischen ›Maschine‹ zu deuten ist, dessen *Eigensinn* dadurch exponiert wird, dass die Atmosphäre – analog zu Goethes Prisma – die spezifische Brechung des *humor aqueus crystallinus* exponiert, indem es die Lichtstrahlen sichtbar macht. Mithin lehnt sich diese Deutung an die ›Phantasmagorie der Laterna magica‹ an, die, wie in Kapitel 8.6 ausgeführt, um 1800 auch durch eine Projektion in den Rauch realisiert wurde. Andererseits lässt sich erneut mit Goethes Prismaexperiment eine bildästhetische Konsequenz ableiten: Während das Prisma das weiße und damit farblose Licht in seine Spektralfarben aufteilt, findet sich auch im Imaginären ein paralleles Äquivalent, indem die farblosen hieroglyphischen Schattenbilder durch ihre individuelle ›Brechung‹ in der ›Seele‹ als ›inneres Auge‹ *Farbigkeit* erhalten, die wiederum durch das diaphane Medium der Atmosphäre sichtbar werden.



Zu Beginn des Kapitels V wurde mit Blum (2010: 13) argumentiert, das Atmosphärische finde als »Gärungsprozess an der Kontaktzone zwischen Subjekt und Raum« (genauer: ›Ort!‹) statt. Mit Hoffmanns Poetik lässt sich nun zeigen, dass sich das Atmosphärische vielmehr an der Reibestelle von ›virtuellem Ort‹ und der ›Seele‹ *innerhalb* des Subjekts herausbildet. Atmosphären sind, mit Schiller und Hoffmann gesprochen, daher jene ›*Spiele*‹ (vgl. Schiller 1875d: 241) respektive jene ›*Spielräume*‹ (vgl. BRIEFE I: 176), die eine neue, in

497 Vgl. dazu auch die Fußnote auf Seite 257.

diesem Zwischenraum angelegte Realität hervorbringen. Damit konstituiert sich in der Atmosphäre eine eigengesetzliche und *eigensinnige* Wirklichkeit, jedoch nicht in einem ontologisch oder metaphysischen Sinn, sondern durch eine unmittelbare emotionale Reaktion der Rezipient:innen. Bolter/Grusin (2002: 53) schreiben etwa:

Hypermedia and transparent media are opposite manifestations of the same desire: the desire to get past the limits of representation and to achieve the real. They are not striving for the real in any metaphysical sense. Instead the real is defined in terms of the viewer's experience; it is that which would evoke an immediate (and therefore authentic) emotional response.

Dieser Befund ist insbesondere im Kontext des romantischen Ideals der Besonnenheit zu lesen, die sich in Hoffmanns Poetik auch auf die Rezeption des virtuellen Ortes erstreckt, der im subjektiven Imaginären angelegt ist: Deutlich wird dies einmal mehr in seinen zahlreichen Darstellungen von ›gebrochenen‹ Künstler:innen in seinem Werk, die sich insbesondere dadurch auszeichnen, dass sie »nirgends zuhause denn in ihrer Kunst« (Kesting 1990: 165) sind und sich so als metafictional ausbuchstabierte Antithese zum Ideal des romantischen Genies lesen lassen. Diese Künstler:innenfiguren begreifen den ›Ort‹, mithin den »größesten Theil unsrer Einbildungskraft«, der, so Herder (1799: 61), »topografisch« angelegt ist, also tatsächlich als ›Architektur respektive als ›Zuhause‹ und nicht als (hieroglyphisches) Zeichensystem. Hoffmanns Besonnenheit ist demnach auch vor der Folie einer Medientheorie zu lesen, da das ›besonnene Ideal‹ eine Rezeption einfordert, welche die *Medialität* der imaginären/virtuellen Orte stets mitreflektiert – so ist daher festzuhalten, dass sich das romantische Genie auch durch die Charakteristik auszeichnet, dass es die virtuellen Orte in ihrer ›hypermedialen‹ Charakteristik begreift. In dieser Fluchtlinie lässt sich auch ausführen, weshalb das Atmosphärische stets an ›Gefühle‹ gebunden scheint, wie bereits weiter oben mit Verweis auf Böhme (2006a: 59) und insbesondere Schmitz (2016: 30–32) ausgeführt: Nachdem Atmosphären als »Wirklichkeiten, die sich als Realität geben« (Böhme 2006b: 47) zu lesen sind, die zwischen Ort und Subjekt ›gären‹ (vgl. Blum 2010: 13), dann sind diese Atmosphären nicht vollständig bestimmt, sondern erhalten ihre Bestimmung aus der Reaktion des betroffenen Subjekts (vgl. Böhme 2006a: 25). Da diese Reaktion unmittelbar erfolgt, bildet sich hier, wie sich mit obiger Feststellung von Bolter/Grusin (2002: 53) zeigen lässt, eine eigenständige Realität heraus. Dieser ›Gefühlsraum‹ stellt wiederum einen Raum »eigentümlich

cher Struktur« (Hahn 2008: 151) dar, ruft also jenes ›kulturelle‹ »Schema« auf, das bereits mit Verweis auf Herder (1799: 62) und Kant (2015: 78) gefasst wurde. Gleichwohl zielt Hoffmanns Poetik gerade *nicht* auf diese ›unmittelbare Reaktion‹ ab, die eine eigene Wirklichkeit entstehen lässt; vielmehr positioniert sich das Fantastische, wie Durst (2002: 167) festgestellt hat, an der Schnittstelle zwischen dem ›Wunderbaren‹ und dem ›Realistischen‹. Nachdem Hoffmann so den »Urteilszweifel über den Wirklichkeitsstatus« (Schneider 2015a: 327) zu einem zentralen Charakteristikum seiner Poetik erhebt, sind gerade die oben ausgeführten Reflexionsebenen bei der Introspektive relevant: Hoffmanns Atmosphären sollen nicht unhinterfragt › gespürt‹, sondern vielmehr *serapiontisch* ›erschaut‹, reflektiert und ›besonnen‹ modifiziert werden. Verhandelt wird dieser Befund etwa mit dem Negativbeispiel Berthold in *Die Jesuitenkirche in G.*, der »nicht, wie jener fernöstliche Maler [arbeitet], der vor lauter Demut nach zehn langen Arbeitsjahren ins eigene Gemälde eingehen konnte, sondern wie ein Roboter, der medientechnische Algorithmen befolgt« (Kittler 1999: 106). Die Praktik für diese anzustrebende Symbiose aus Wahrnehmung, Reflexion und Konstruktion findet sich wiederum in den Kulturtechniken des Lesens und Schreibens im ›Wunderblock‹ des Gedächtnisses. Für die Romantiker:innen stellt »das Buch, das literarische Kunstwerk, und zwar vornehmlich eines, das von einem Künstler handelt, das geeignete Medium universaler poetischer Reflexion« (Uerlings 2016a: 12) dar. Während Uerlings diesen Befund für das Buch als ›tatsächliches (gedrucktes) Medium‹ beansprucht, ist an dieser Stelle jedoch auch der imaginäre ›Wunderblock‹ als (hieroglyphisches) Textmedium hervorzuheben, das ebenfalls als Mittel zur Selbstreflexion gelten kann: Nachdem die Inskriptionen nach einer bestimmten – und hochgradig individuellen – Art und Weise (›Manier‹) in den ›Wunderblock‹ eingeschrieben werden, erzählt dieser ›Wunderblock‹ ebenfalls eine Künstler:innengeschichte, nämlich die Geschichte der zur ›erweiterten Autor:in‹/›erweiterten Künstler:in‹ nobilitierten Rezipient:in.⁴⁹⁸

Festzuhalten ist, dass Atmosphäre im Kontext von Hoffmanns Poetik als ein Phänomen zu lesen ist, das als *Raum* im Imaginären zwischen dem ›vir-

498 Bei der Lektüre (Aktualisierung) und der nachfolgenden Virtualisierung dieser Erinnerungen *schreiben* die Leser:innen also gewissermaßen an ihrer eigenen Identität. Besonders deutlich wird dieser Befund etwa in den *Elixieren des Teufels*, indem Protagonist Medardus, von dessen Alter Ego »zweifelhaft [ist], ob seine körperliche Erscheinung *das* ist, was wir *wahr* nennen« (DKV, ELIXIERE: 274), seine Identität durch das Niederschreiben seiner Lebensgeschichte (wieder-)herstellt (vgl. ebd.: 348–349).

tuellen Ort« und der »Seele« (Eberhard 1798: 252; La Mettrie 1875: 39; Perpeet 1988: 21; Schubert 1840: 124) entsteht. Während bisherige Theorien und Überlegungen die Atmosphäre unter dem Vorzeichen der Wahrnehmung gedeutet haben – erneut ist etwa auf Böhmes »Spüren« (vgl. Böhme 2006b: 59) beziehungsweise auf die Leibphilosophie nach Schmitz (2016: 31–32) zu verweisen – findet sich bei Hoffmann die Atmosphäre geradezu konstruktivistisch als »Ich« ausbuchstabiert, das *spielerisch* zwischen dem freudianischen »Es« (in Gestalt des »virtuellen Orts«) und dem »Über-Ich« (in Form der »Seele«) herausgebildet wird.⁴⁹⁹ Vor diesem Hintergrund lässt sich auch eine weitere Debatte adressieren, die innerhalb der Hoffmann-Forschung geführt wird: Wenn etwa von einem metaphorischen »elektrischen Schlag« in *Der Sandmann* die Rede ist, mit der »[a]lles Wunderbare, Herrliche, Entsetzliche, Lustige, Grauenhafte« (DKV, DSM: 26) von der Erzähler:in zur Rezipient:in übertragen werden soll, dann zielt diese Metapher, wie bereits mehrfach in dieser Arbeit ausgeführt, nicht auf einen »Bildertransport[], der im Überführungsweg keine medial bedingten Einbußen erleidet« (Gamper 2009: 245) ab, sondern avisiert vielmehr die »adäquate[] Übertragung des seelischen Zustandes des Schreibers auf seine Leser« (ebd.), die im Inneren der »Sender:in« hervorgegangen ist. Dieser Kommunikationsakt, der sich bereits mit der platonischen Idee einer Verständigung »mit der Seele zu der Seele« (Platon 1826c: 130) fassen lässt, ist nur möglich, weil die Lichtstrahlen der Seele (vgl. dazu einmal mehr Schubert 1840: 124–125) in der Atmosphäre sichtbar werden, mithin also ein *mediales Format* erhalten. Um daher nochmals auf die in dieser Arbeit geübte Kritik an Gampers These eines direkten Bildertransports einzugehen: Hoffmanns Prosa zielt, wie sich etwa im *Sandmann* zeigen lässt, tatsächlich auf einen »direkten« Bildertransport ab, jedoch avisiert Hoffmann weder die »Ersehenen« Bilder der Außenwelt, noch die hieroglyphischen Schattenbilder des imaginären Ortes (»virtualisierte Erinnerungen«), die sich isomorph/grammatisch übertragen ließen, sondern vielmehr die in der Atmosphäre kondensierten »Raumbilder«, die durch den Verbund von »Seele« und »virtuellem Ort«

499 Zum Verhältnis von »Raum« und »Über-Ich« vgl. etwa §15 in Kants Inauguralschrift: »Der Raum ist nicht etwas Objektives und Reales, weder eine Substanz, noch ein Akzidenz, noch ein Verhältnis; sondern ein subjektives, ideales, aus der Natur der Erkenntniskraft nach einem festen Gesetz hervorgehendes Schema gleichsam, schlechthin alles äußerlich Empfundene einander beizuordnen.« (Kant 2015: 78)

entstanden sind.⁵⁰⁰ Deutlich wird dieser Befund insbesondere, da die Erzählinstanz in *Der Sandmann* mit dem »Wunderbare[n], Herrliche[n], Entsetzliche[n], Lustige[n], Grauenhafte[n]« (DKV, DSM: 26) dezidiert *atmosphärische* Kategorien bemüht, mithin jene von Schmitz (2016: 31–32) für das Atmosphärische aufgerufenen »Gefühle« des »Leibes«, die sich »spüren« lassen, »ohne sich der fünf Sinne Sehen, Hören, Tasten, Riechen, Schmecken [...] zu bedienen.« Die atmosphärische Charakteristik lässt sich in Hoffmanns Œuvre insbesondere anhand des bereits in Kapitel 6.1 verhandelten »Wunderbaren« verhandeln. Wie etwa in der »Schwestererzählung« zum *Sandmann* herausgearbeitet, findet sich in *Das öde Haus* sowohl der »besondere« Wahrnehmungsmodus, als auch das spezifische Talent zur Zusammenführung des Antipodischen zu einer Geschichte wieder. Dabei wird das Wunderbare mit Verweis auf Eberhard (1802: 92) als das, »was man für unmöglich, für unbegreiflich hält, was die bekannten Kräfte der Natur zu übersteigen, oder [...] ihrem gewöhnlichen Gange entgegen zu sein scheint« (DKV, DÖH: 164) definiert. Die Natur ist, mit Schiller (1875: 110) gesprochen, als »das Gegebene« (vgl. dazu auch Blumenberg 2012: 55) – mithin als ein »Ort« – anzusehen, der mittels Schematisierung in einen Raum überführt (vgl. Herder 1799: 62; Kant 2015: 78) und so durch ein »kulturelle[s] Muster« (Böhme 2006a: 57) geprägt wird. Das Wunderbare stellt, wie etwa Durst (2018: 155) festgestellt hat, eine »Deformation des Musters« dar, das »eine veränderte Anordnung der typischen Beziehungen zwischen Geist, Materie und Zeit generiert«. Nachdem der »Ort« in Hoffmanns Poetik zum größten Teil »virtuell« im Imaginären angelegt ist, lässt sich der Aspekt der »Materie« in Dursts Ausführungen weitgehend ausblenden – deutlich wird dies auch in der bereits mehrfach in dieser Arbeit herangezogenen Notiz Novalis', in der zunächst festgestellt wird, dass: »Nicht-Geist [...] Stoff« (Novalis 1901a: 33) sei. Die »Atmosphäre des Dichters« (ebd.), so Novalis weiter, entstehe aus der Zusammenführung von Vergangenheit und Zukunft, von »Erinnerung und Ahndung« (ebd.), die zunächst in der »crystalli-

500 Einmal mehr ist in diesem Zusammenhang die bereits in Kapitel 6.6 verhandelte spezifische Mimesis in Hoffmanns Poetik (»manieristische Mimesis«) anzusprechen: Bereits Platon unterscheidet zwei Arten dieser Mimesis, wie sich in *Sophistes* zeigt: »Die-se beiden Arten nun meinte ich gäbe es von der bildermachenden Kunst, die ebenbildnerische und die trugbildnerischer [sic!].« (Platon 1824: 185) Mithin zielt die Übertragung der Atmosphäre auf jene »trugbildnerische« Künste (»phantastike techne« (Böhme 2006b: 105)) ab, die nicht auf eine isomorphe (»ebenbildnerische«) Abbildung zurückzuführen sind, sondern »die wahren Verhältnisse des Schönen wiedergeben« (Platon 1824: 184).

nen« Gegenwart kondensiert, dann jedoch in eine »geistige Gegenwart« (ebd.) sublimiert wird. Atmosphären *verzerren* also den Konnex zwischen Ort und »Seele«, wie sich etwa mit dem »Wunderbaren« in Hoffmanns Werk nachweisen lässt – sie konstituieren durch die subjektiven Gefühle einen »gestimmten« Raum« (Binswanger 1933: 623) in dem »Ich und Welt eine Einheit bilden« (ebd.). Wie Neuhaus (2013: 146) festgestellt hat, sind derartige »Verfremdungseffekte« als »ambivalent« anzusehen, denn sie können sowohl »im Brechtschen Sinn des Wortes für Distanz sorgen« als auch »das identifikatorische Eingehen in eine »andere« Welt« ermöglichen, »wodurch der Effekt der – hier so benannten – Spiegelwelt zum besseren Erkennen der Probleme der eigenen Realität zunichte gemacht wird.« Indem Hoffmann die Abbildungsfunktion des Spiegels, »durch den man in ein mathematisches [...] Wunderland gelangen kann«, wie Sutherland (2007: 31) für die VR schreibt, *verfremdet*, legt er in seinen Erzählverfahren das Wunderbare bloß, exponiert also diese »Verzerrungen«, die sich gleichwohl nicht nur auf das »seelische Gefühlsleben« – mithin auf die »Atmosphären« – seiner Protagonist:innen erstrecken, sondern die gleichzeitig das (psychische) Innenleben der Leser:innen bei der Lektüre freilegt. Hoffmann hält also seinem Publikum einen *verfremdenden* »Spiegel« vor, um so ein »estrangement« (Lévy 1998: 58) der Leser:innen gegenüber des Textes und gegenüber sich selbst hervorzurufen.⁵⁰¹ Gleichwohl sich einige Erzählexperimente Hoffmanns als »Gedankenmittheilung[en]« lesen lassen, die, so Schleiermacher (1838: 169), einen Einblick in die Autorenpsyche zulassen, avisiert Hoffmann in seiner Poetik vielmehr den Einblick in die Psyche der »erweiterten Autor:in« mithin der Leser:in, der es obliegt, ihre eigene »Geisterwelt« (Novalis 1901a: 306) im Text zu reflektieren. Hervorzuheben an dieser Stelle ist, dass dieses »estrangement« aus dem ineinander verwobenen Prozess von Virtualisierung und Aktualisierung hervorgeht (vgl. Lévy 1998: 58), indem die Leser:innen den Text mental neu in den »Wunderblock« *einschreiben*. Dabei sollen die Leser:innen die Texte nicht abkopieren, wie es Hoffmann mit

501 Paradoxerweise kann diese »verfremdende Bloßlegung künstlerischer Gemachtheit« (Durst 2012: 65), mithin die Exposition des Wunderbaren, wie auch Durst (2002: 173) festgestellt hat, dazu beitragen, dem Realitätssystem »Glaubwürdigkeit« respektive »verisimilitude« (Ryan 2015: 91) zu verleihen: Indem das Wunderbare sich selbst »denunziert« kommt der übrigen Erzählung wiederum ein Nimbus von Realismus zu. Einmal mehr findet sich hier eine Spezifik fantastischer Literatur ausbuchstabiert, die, so nochmals Durst (2002: 166), als »kosmologisches Oxymoron« gelten kann, da »weder das realistische System noch das konkurrierende wunderbare eindeutig gültig ist.«

Anselmus zu Beginn von *Der goldene Topf* ausbuchstabiert, sondern vielmehr das textuelle Substrat imaginär verbildlichen und dieses »Miniaturgemälde einer Vorstellung« (Reil 1803: 55) wiederum suggestiv *beschauen*. Aus diesem Grund ist dieses »estrangement« für Hoffmanns Wirkpoetik zentral, da es sicherstellt, dass keine »grammatische« (vgl. Schleiermacher 1838: 14–16) und damit »maschinelle« *Translation* stattfindet, sondern sich vielmehr ein Prozess der *Transformation* des Textes und der Leser:in bei der Lektüre einstellt.

So finden sich mit ›Verfremdungseffekten‹ wie Humor oder Ironie Erzählverfahren wieder, die dieser ›unreflektierten‹ respektive ›unbesonnenen‹ Identifikation entgegen treten, die isomorphe Abbildungsfunktion des ›Spiegels‹ also, wie in Kapitel V ausgeführt, modulieren.⁵⁰² Darüber hinausgehend buchstabiert Hoffmann diese ›Verzerrungen‹, wie in Kapitel 8 ausgeführt, auch anhand von maschinellen Motiven aus. Exemplarisch für diesen Befund kann etwa die Camera obscura in *Die Elixire des Teufels* herangeführt werden, da ihr *Eigensinn* bereits eine optische ›Verzerrung‹ in Form von Unschärfe, Spiegelungen und Farbverschiebungen aufweist. Metaphorisch gesprochen sollen sich die Leser:innen also der berühmten ›grünen Gläser‹ ihrer eigenen Wahrnehmung, die als cartesianischer *Genius malignus* bereits Heinrich von Kleist in eine tiefe Krise stürzten,⁵⁰³ gewahr werden. Das Romantische ist also, wie es Brentano (1801: 58) seinem Protagonisten in *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter* ausdrücken lässt, »ein Perspectiv oder vielmehr die Farbe des Glases und die Bestimmung des Gegenstandes durch die Form des Glases.« Mit der Atmosphäre ist nun ein (diaphanes) Medium gefunden, das diese Farbverschiebungen nicht nur sichtbar, sondern als *Raum* poetisch fruchtbar machen kann.

Wie bereits in den Kapiteln 8.5 und 8.6 ausgeführt, bedingt die Rezeptionssituation eines Bildes, das von einer Camera obscura respektive einer La-

502 Damit ist die bereits angesprochene »Janusköpfigkeit zwischen Romantik und Moderne« (Lubkoll 2015b: 10) von Hoffmanns Poetik auch für die Verhandlung der Atmosphären relevant: Während der Übergang vom ›Gegebenen‹ zum ›Gemachten‹ eine dezidiert aufklärerische Vorstellung darstellt (vgl. Böhme 2006a: 44; Schiller 1875b: 110), die sich in Hoffmanns *Ceuvre* etwa in der konstruktivistischen Interpretation des ›Ortes‹ als ›virtueller Ort im Imaginären‹ findet, stehen diesem Befund die Atmosphären gegenüber. Dabei verzerren die Atmosphären nicht nur die Schemata und Ordnungen, die den Ort zum Raum transformieren, sondern sind selbst »Undinge« (Böhme 2006a: 19), die dem aufklärerischen/epistemologischen Interesse zuwider laufen.

503 Zur Einordnung dieser ›Kant-Krise‹ vgl. die Ausführungen in der Fußnote auf Seite 38.

terna magica produziert wurde, dass die Betrachter:innen in einer weitgehend dunklen Umgebung ein helligkeitsarmes Bild *beschauen*. Diese Szene ähnelt nicht nur der Inszenierung der Dämmerungsfotografie, die, so nochmals Böhme (2006a: 61), besser durch die Projektion eines Diapositivs durchgeführt werde, sondern ist auch in den Kontext von Goethes Überlegungen zu den physiologischen Wirkungen der Farben zu lesen: »So wie Gelb immer ein Licht mit sich führt, so kann man sagen, daß Blau immer etwas Dunkles mit sich führe.« (Goethe 1810a: 294) Dieses Blau, das sich durch die Beobachtungssituation einstellt, steht demnach für eine *Atmosphäre*, die sich sowohl im Kontext von Jean Pauls Metapher des ›Aetherblaus‹ lesen lässt (vgl. Jean Paul 1804: 33) – einmal mehr ist an die zahlreichen Motive in Hoffmanns *Ceuvre* zu erinnern, die sich der Farbe Blau annehmen⁵⁰⁴ – als auch als Referenz auf die ›Schattenbilder‹ der Erinnerung zu deuten, die Hoffmann in den *Serapions-Brüdern* ausbuchstabiert (vgl. DKV, SB2: 13), denn Goethe (1810a: 295) stellt fest: »Das Blaue gibt uns ein Gefühl von Kälte, so wie es uns auch an Schatten erinnert. Wie es vom Schwarzen abgeleitet sey, ist uns bekannt.« Mithin wird so eine *Atmosphäre des Lichts* geschaffen, die die ›unendliche Ahndung‹ (vgl. AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 632) respektive Benjamins durch Distanz hergestellte ›Aura‹ in ein physikalisches Phänomen kleidet: »Wie wir einen angenehmen Gegenstand, der vor uns flieht, gern verfolgen, so sehen wir das Blaue gern an, nicht weil es auf uns dringt, sondern weil es uns nach sich zieht.« (Goethe 1810a: 295)

Atmosphäre, so die abschließende These, ist im Kontext von Hoffmanns Poetik also ein ›Spielraum‹, der sich durch den symbiotischen Verbund von Produktion und Rezeption auszeichnet, mithin also jenes ineinander verschränkte Möbiusband von Virtualisierung und Aktualisierung, das Lévy (1998: 58) für die Rezeption von (digitalen) Medien beschrieben hat. Nachdem sich diese Atmosphäre innerhalb der »Geisterwelt« (Novalis 1901a: 306) des Subjekts herausbildet, realisiert Hoffmann so das Subjektive, das, so nochmals Lévy (1998: 53), für das Virtuelle von zentraler Bedeutung ist: »The virtual begins to flourish with the appearance of human subjectivity in the loop.« Mit der Förderung der ›Besonnenheit‹ bei seinen Leser:innen als ›erweiterte Autor:innen‹ setzt Hoffmann demnach nicht nur dem cartesianischen *Genius malignus* ein selbstreflexives ›Ich‹ entgegen, das die individuellen Wahrneh-

504 Vgl. dazu die Fußnote auf Seite 397.

mungsmuster exponiert, sondern nobilitiert dieses ›Ich‹ zu einem *Genius loci*,⁵⁰⁵ das als *eigensinnige* ›Raumkünstler:in‹ selbst Atmosphären schafft.

505 Vgl. dazu die Fußnote zum *Genius loci* auf Seite 439.

