

4 Romantisieren der Welt

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.1 Zum Konzept der Arabeske

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.2 Subjektivierung

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

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

individuellen Vergegenwärtigung der im Text angelegten Affordanzen angehalten werden:

96

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

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

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

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

4.3 Genieästhetik

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

diese Ausführungen nicht innerhalb einer erzählerischen Verfremdung zu kontextualisieren.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

103

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.4 Zur zeitgenössischen Hoffmann-Rezeption

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.6 Erzählperspektiven und Erzählexperimente

111

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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