

10 Imaginäre Wirklichkeiten als ›Maschine‹

Zur Einleitung dieses Kapitels lässt sich eine Passage aus Novalis' Aufzeichnungen heranziehen:

Werckzeuge armiren den Menschen. Man kann wohl sagen, der Mensch versteht eine Welt hervorzubringen –, es mangelt ihm nur am gehörigen Apparat, an der verhältnißmäßigen Armatur seiner Sinneswerckzeuge. Der Anfang ist da. So liegt das Princip eines Kriegsschiffs in der Idee des Schiffbaumeisters, der durch Menschenhaufen und gehörige Werckzeuge und Materialien diesen Gedanken zu verkörpern vermag – indem er durch alles dieses sich gleichsam zu einer ungeheuren Maschine macht. So erfordert die Idee eines Augenblicks oft ungeheure Organe – ungeheure Massen von Materien, und der Mensch ist also, wo nicht *actu*, doch *potentia*, Schöpfer. (Novalis 1901a: 24–25)

Novalis konturiert mit dieser Notiz um 1800 bereits ein Phänomen, das Marshall McLuhan in eine Medientheorie überführen wird, indem »Medien als Externalisierung unseres Nervensystems verstanden werden können« (Ströhl 2014: 86) – insofern stehen Novalis' »armierende Werkzeuge« in einer Kontinuität zu den Medien als »extensions of man« (McLuhan 1994: 48). In Novalis' Zitat lässt sich darüber hinausgehend nicht nur die bereits verhandelte *homme machine* erkennen, sondern ist auch in einer Fluchtlinie mit Leibniz' »virtuell eingepflanzten« Veränderungsgesetzen (vgl. Leibnitz 1847: 50) zu lesen: »Der Anfang ist da.« schreibt Novalis (1901b: 125), und das Künstler:inensubjekt »zwingt«, um mit Flusser (1997: 10) zu sprechen, »die Form über-

haupt erst [...]dazu], zu erscheinen.« Aus Novalis' Notiz lässt sich herauslesen, dass er sich nicht für eine ›tatsächliche‹ Realisierung dieser Idee ausspricht, denn die »Idee eines Augenblicks« (Novalis 1901b: 125) erfordere »ungeheure Organe – ungeheure Massen von Materien« (ebd.), vielmehr findet sich in dieser Passage einmal mehr das bereits verhandelte platonische Ideal wieder, dass »theoretisch ersehene Formen (Ideen)« (Flusser 1997: 10) nicht »in die Materie [zu] setzen« (ebd.) sind. Die Realisierung dieser »Idee« (Novalis 1901a: 125) als ›Armierung‹ respektive als ›extension‹ ist daher als »*potentia*« (ebd.) zu deuten, mithin also, um nochmals Leibniz heranzuführen, als *virtuelle* ›Veränderungsgesetze‹, die der Monade ›eingepflanzt‹ werden und die »wie aufgezogene Uhrfedern nacheinander ab[laufen]« (Leibnitz 1847: 50). Während bei Leibniz noch Gott als Schöpfer dieser ›Einpflanzungen‹ auftritt, findet sich bei Novalis das rezipierende Subjekt als Urheber:in dieses Potentials, das sich in romantischer Vorstellung durch die Interaktion der Rezipient:innen als ›erweiterte Künstler:innen‹ im Imaginären realisiert. So notiert etwa Reil in seinen *Rhapsodien*: »Er [= der Mensch] fühlt sich gleichsam selbst in jeder Vorstellung, bezieht, was vorgestellt wird, auf sich, als den Schöpfer desselben, und behauptet dadurch ein Eigenthumsrecht über die Welt ausser ihm, soweit sie vorstellbar ist.« (Reil 1803: 55)

Mithin lässt sich also, ganz im Sinne McLuhans, feststellen, dass der Inhalt eines Mediums ebenfalls ein Medium darstellt.²⁸⁶ Dieser Befund ist wiederum in die Fluchtlinie der Schriftlichkeit zu setzen, so stellt Freud in seiner *Notiz über den ›Wunderblock‹* fest, dass die »Hilfsapparate, welche wir zur Verbesserung oder Verstärkung unserer Sinnesfunktionen erfunden haben, [...] alle so gebaut [sind] wie das Sinnesorgan selbst oder Teile desselben (Brille, photographische Kamera, Hörrohr usw.).« (Freud 1925: 2) Eine Ausnahme davon bilde »unser seelische[r] Apparat« (ebd.), sodass Freud das Gleichnis des ›Wunderblocks‹ bemüht, um Imagination und insbesondere Mnemotechnik zu konzeptualisieren. Einen ähnlichen Befund stellt auch Turing in *Intelligent Machinery* fest, wenn er schreibt:

A great positive reason for believing in the possibility of making thinking machinery is the fact that it is possible to make machinery to imita-

286 »This fact, characteristic of all media, means that the ›content‹ of any medium is always another medium.« (McLuhan 1994: 8)

te any small part of a man. That the microphone does this for the ear, and the television camera for the eye, are commonplaces. (Turing 2004: 420)

Auch Turing klammert das (zentrale) Nervensystem, also auch im übertragenen Sinne den von Freud aufgerufenen ›seelischen Apparat‹ von seiner Betrachtung aus, denn man könne dessen Funktion zwar imitieren, jedoch sei mit dem Computer bereits eine Nachbildung gefunden: »The electrical circuits which are used in electronic computing machinery seem to have the essential properties of nerves.« (Ebd.). Nachdem bereits festgestellt wurde, dass für Turing der Computer eine Symbolmaschine darstellt, deren Funktion sich auch durch das stoische *Schreiben* nachbilden lässt (vgl. ebd.: 416) und die Mechanisierung/Elektrifizierung ›nur‹ zu einer Steigerung der Verarbeitungsgeschwindigkeit führt, ist festzustellen, dass das von Novalis (1901a: 24–25) aufgerufene ›Werkzeug‹, welches die (romantische) Seele ›armirt‹, die Schrift respektive die Schriftlichkeit darstellt. Gleichwohl ist dieses Werkzeug, wie sich bereits in Freuds Feststellung zeigt, von den übrigen Sinnesorganen zu differenzieren. Aus diesem Grund findet sich auch in Hoffmanns Poetik ›das Schriftliche‹ und ›das Mündliche‹ ambivalent angelegt, wie etwa mit der simulierten Oralität und mit Verweis auf Platons *Phaidros* in Kapitel 6.3 untersucht wurde. Daher geht es auch im Medium der Schrift um Wahrnehmungsprozesse, die ›Seele‹ ist, um nochmals La Mettrie aufzurufen, eine *Laterna magica* (vgl. La Mettrie 1875: 39) respektive ein ›innres Auge‹ (Schubert 1840: 125; vgl. dazu auch Jean Paul 1804: 31; Perpeet 1988: 21), welches die in den ›Wunderblock‹ eingezeichneten Seeleninschriften (vgl. Ruf 2015a: 134–135) liest. Dabei bleibt die Schrift, wie bereits Platon festgestellt hat, defizitär, denn »nützlich ist die Schrift nur dann, wenn sie kundigen zur Erinnerung dient« (Ruf 2015b: 21), was im Kontext der romantischen Poetik einmal mehr die Relevanz der Herausbildung einer ›kompetenten Leser:innenschaft‹ hervorhebt. Gleichzeitig nutzt Hoffmann die defizitäre Natur der Schriftlichkeit im Sinne seiner Poetik, die die Leser:innen als ›erweiterte Autor:innen‹ begreift: Da die schriftimmanenten Leerstellen keinen spezifischen *Eigensinn* besitzen, werden diese durch die *Eigensinnigkeit* der Leser:innen besetzt. Indem sich aus dem virtuellen Objekt, das die Schrift – entweder gedruckt auf der Buchseite oder eingeritzt in den ›Wunderblock‹ der Seele – *konturiert*, eine Pluralität an Aktualisierungen *entfalten*, bricht Hoffmann den Konnex zwischen Zeichen und Referent auf, realisiert also eine genuine Ästhetik des Virtuellen, die nicht mehr auf den Unterschied zwischen Zeichen und Referent reduziert werden kann (vgl. Esposito 1998: 270). Aus diesem Grund ist nochmals aufs Deutlichste herauszu-

stellen, dass Hoffmann keineswegs einen ›direkten‹ medialen Transport zwischen Autor:in und Leser:in respektive zwischen Erzähler:in und Hörer:in, zwischen Künstler:in und Rezipient:in avisiert, denn dieser würde aus dem in der Schrift angelegten ›Keim‹ eine immer gleiche, isomorphe Konkretisation aktualisieren. Vielmehr zielen romantische Erzählverfahren, wie bereits mehrfach verhandelt, auf eine direkte Übertragung der *Suggestivkraft*, mithin also der ›potentia‹ ab, sodass sich im Imaginären der Rezipient:innen wiederum eine »Idee eines Augenblicks« (Novalis 1901a: 25) formiert, die es »versteht[,] eine Welt hervorzubringen« (ebd.: 24). Einmal mehr ist daher mit Kant (1797: 328) zu argumentieren, dass die »Dichtkunst« sich als mediale ›extension‹ auch deswegen privilegiert, weil sie die »Einbildungskraft in Freyheit setzt« und so »mit einer Gedankenfülle verknüpft, der kein Sprachausdruck völlig adäquat ist, und sich also ästhetisch zu Ideen erhebt.«

Novalis beschreibt demnach nicht nur die Aufwertung der ›traditionellen‹ Sinnesorgane mittels Werkzeugen, sondern auch die Überführung der für die Imagination notwendigen Introspektive in einen maschinell-optischen Prozess. Dieses »innre[] Auge«, das auch Schubert (1840: 124–125) aufruft, stellt, wie sich mit erneutem Verweis auf Leonardo da Vincis Konzeption des menschlichen Auges als Camera obscura argumentieren lässt, auch eine ›Maschine‹ dar. Das daraus folgende Paradoxon, das sich im Rahmen des *Leib-Seele-Problems* (vgl. Kapitel 1.1) zwischen dem ›organischen‹ Geist und dem technischen Artefakt als ›Armierung‹ ergibt, löst Novalis unmittelbar durch die mechanische Transformation des Subjekts »zu einer ungeheuren Maschine« (Novalis 1901a: 25) auf, dessen Geist als »sinnlich wahrnehmbare Maschine« (Novalis 1901b: 495) gedeutet werden soll. Analog zu La Mettries Interpretation der Seele als *Laterna magica* (vgl. La Mettrie 1875: 39), welche, wie es Schubert (1840: 124) ausdrückt, dem »Geist« das »Lichte der Kerze« ist, ist daraus zu schließen, dass die Imagination und die durch sie erschaffene imaginäre Wirklichkeit ebenfalls als Teil eines maschinellen Apparats zu lesen sind: Wenn das Autor:innensubjekt und dessen ›Schriftprozessor‹ von dezidiert maschinellem Charakter sind, so ist auch das entstehende Werk von maschineller Natur – unabhängig davon, ob es sich um eine ›tatsächlich‹ realisierte Maschine (wie etwa Novalis' Kriegsschiff) oder um eine imaginär realisierte Maschine handelt.

Gleichwohl sind Novalis' Gedanken in den romantischen Kontext der Ambivalenz und Uneindeutigkeit einzubetten – sie zielen also nicht auf eine konsistente Theoriebildung ab (vgl. Matt 1971: 1; Uerlings 2016a: 12–13). So finden sich in seinen Aufzeichnungen auch Fragmente, die den ›Geist‹ von

der Phantasie abtrennen und der Lesart einer ›mechanisierten‹ Imagination widersprechen:

327

Ein reiner Gedanken, ein reines Bild, eine reine Empfindung sind Gedanken, Bilder und Empfindungen, die nicht durch ein korrespondierendes Objekt erweckt usw., sondern außerhalb der sogenannten mechanischen Gesetze – der Sphäre des Mechanismus entstanden sind. Die Phantasie ist eine solche außermechanische Kraft. (Novalis 1901b: 580)

Dementsprechend scheint auch in Novalis' Denken das *Leib-Seele-Problem* noch nicht final zu einer definierten Polarität hin aufgelöst zu sein, als dass auch hier die Phantasie als ›innerer Kern‹ verstanden wird, der nicht im Dispositiv der Maschine gefasst werden kann, was sich als Versuch deuten lässt, die Imagination vom Gedächtnis (dem ›Geist‹) abzutrennen:

Die theoretische Voraussetzung dieser Bestimmung der Imagination als ›Erfindungskunst‹, der Phantasie als ›außermechanischer Kraft‹ war eine doppelte. Zum einen die Trennung der Imagination vom Gedächtnis als der Fähigkeit, Daten in Bildern von Objekten zu speichern und bei Bedarf abzurufen, zu vergegenwärtigen. [...] Zum anderen war es die mit der Zuordnung der Imagination zum Bereich der Poesie und der schönen Künste verknüpfte Bindung an die Nachahmungsdoctrin, die Novalis verabschiedet hat. (Barck 1993: 107–108)

Neben der Loslösung von der Mimesis als determinierenden (Bewertungs-) Maßstab schlägt Barck demnach vor, die Mnemotechnik – und damit die Schrift – als von der Einbildungskraft getrennt zu interpretieren: Mit dieser Lesart postuliert er mithin eine Lösung für die bereits mehrfach angesessene Debatte, ob die Imagination ausschließlich als Reflexion der tatsächlichen Wirklichkeit (mimetische Deutung) oder als dezidierte Introspektive (amimetische Deutung) zu interpretieren ist. So ließen sich die mimetischen Aspekte der Einbildungskraft der Mnemotechnik zuordnen, während die amimetischen Fragmente als ›genuine‹ Imagination, mithin als ›ästhetische Idee‹ im Sinne Kants gelesen werden können (vgl. dazu einmal mehr Kant 1797: 328). Die Einbildungskraft lässt sich daher auch als ›schöpferische Nachahmung‹ deuten, wie es etwa Jean Le Rond d'Alembert in seiner *Einleitenden Abhandlung zur Enzyklopädie* von 1751 vorschlägt:

Unter Einbildungskraft (imagination) verstehen wir hier keinesfalls die Fähigkeit, sich die Objekte zu vergegenwärtigen (se représenter); denn

diese Fähigkeit ist nichts anderes als das Gedächtnis für sinnlich wahrnehmbare Objekte, welches ununterbrochen in Tätigkeit wäre, wenn es nicht durch die Erfindung von Zeichen entlastet würde. Wir nehmen Einbildungskraft in einem vornehmeren Sinne, nämlich als das Talent der schöpferischen Nachahmung. (Le Rond d'Alembert 1958: 62)²⁸⁷

Mit Blick auf die bereits in Kapitel 5 verhandelte Taxonomie der Einbildungskraft, wie sie etwa Jean Paul und Goethe vornehmen, findet sich bei Novalis, trotz der fragmentarischen Quellenlage, eine zentrale Aussage zur Einbildungskraft ausbuchstabiert, die er als wirkendes Prinzip deutet: »Die Einbildungskraft ist das wirkende Princip, sie heißt Fantasie, indem sie auf das Gedächtniß wirckt, und Denkkraft indem sie auf den Verstand wirckt.« (Novalis 1901b: 528–529) Daher ist festzuhalten, dass für »die Frühromantik und in erster Linie für Novalis [...] die Maschine ein durchaus ›poetischer‹ Gegenstand und die Mechanisierung der Welt als ästhetischer Vorgang« (Boie 1981: 285) denkbar scheint. Für Novalis kann das »Geräusch eines Eisenhammers – also Industrielärm« (Kleßmann 1995: 104) romantisch sein, während er an anderer Stelle die Spätaufklärung in ihrer rein rationalistischen Dogmatik mit den Worten kritisiert, der Religionshass mache »die unendliche schöpferische Musik des Weltalls zum einförmigen Klappern einer ungeheuren Mühle, die vom Strom des Zufalls getrieben und auf ihm schwimmend, eine Mühle an sich, ohne Baumeister und Müller, und eigentlich ein ächtes Perpetuum mobile, eine sich selbst mahlende Mühle sei.« (Novalis 1837a: 409)

So lässt sich aus der schlaglichtartigen Beschäftigung mit Novalis' Aufzeichnungen eine interpretative Stoßrichtung der Maschine ableiten, die programmatisch für die Ausführungen in diesem Kapitel zu lesen ist. Auf den Punkt bringt es eine Passage aus dem *Allgemeinen Brouillon*, die mit ›Kosmologie‹ betitelt ist: »Eine sinnlich wahrnehmbare, zur Maschine gewordene Einbildungskraft ist die Welt. Die Einbild[ungs] Kr[aft] ist am leichtesten

287 Auch Barck (1993: 108) rekurriert auf diese Passage, die jedoch unterschlägt, dass die Nachahmung nur dann möglich ist, wenn die mimetischen Fragmente aus dem Gedächtnis in die Domäne der Imagination diffundieren. Auch in Hoffmanns *Ceuvre* findet sich ein in Prosatext eingebetteter Kommentar zum Zusammenhang von Gedächtnis und Imagination: So spricht der Hund Berganza im *Fantasiestück Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*: »Das eigentliche Gedächtnis höher genommen besteht, glaube ich, auch nur in einer sehr lebendigen regsamen Fantasie, die jedes Bild der Vergangenheit mit allen individuellen Farben und allen zufälligen Eigenheiten im Moment der Anregung hervorzubaubern vermag.« (DKV, SHB: 115)

und ersten zur Welt gekommen, oder geworden – die Vernunft vielleicht zuletzt [sic!].« (Novalis 1993: 12)²⁸⁸

Das Verhältnis zwischen ›prosaischer‹ Welt und Maschine diskutiert auch Jean Paul in seiner *Vorschule der Ästhetik*, indem er die Konvergenzen ausarbeitet, die sich zwischen imaginärer und tatsächlicher Wirklichkeit ergeben: »Denn wie das organische Reich das mechanische aufgreift, umgestaltet und beherrscht und knüpft, so übt die poetische Welt dieselbe Kraft an der wirklichen und das Geisterreich am Körperreich.« (Jean Paul 1804: 22) Analog zu Novalis, der den ›Mechanismus‹ der prosaischen Welt nicht ontologisch, sondern geradezu konstruktivistisch deutet, interpretiert Jean Paul die Welt zwar deutlich prononcierter als deterministische Maschine, verschränkt jedoch gleichzeitig die imaginäre und tatsächliche Wirklichkeit miteinander. So schreibt er (unter Rückgriff auf Carl von Linnés Feststellung, dass sich Blütenöffnungen von Pflanzen als rudimentäre Uhr eignen) von der »Säkular-Uhr« (ebd.: 21), die mit »Eisen-Räder und Eisen-Axe« (ebd.) als Metapher für die tatsächliche Wirklichkeit diene, während die Zeit in der imaginären Realität von »der himmlischen Blumen-Uhr« (ebd.) gemessen werde. Das »mechanische Räderwerk der Weltmaschine« (ebd. 106) beschreibt daher nicht nur einen deterministischen Aspekt der Wirklichkeit, sondern ist vielmehr als Referenz auf die Konstruierbarkeit der Wirklichkeit zu lesen, die sich durch »das Ineinandergreifen und -wirken der Natur (d.h. äußerer Gegenwart) und Kunst« (Matt 1971: 20) konstituiert. Peter von Matt sieht hier – analog zu seiner pointierten amimetischen Lesart der Imagination (vgl. Kapitel 6) – eine zentrale Differenz zwischen den Ideen Jean Pauls und der Erzählkunst Hoffmanns, die sich durch eine grundsätzliche Heterogenität zwischen Außen- und Innenwelt auszeichne (vgl. ebd.: 21). Gleichwohl lassen sich, wie die nachfolgenden

288 Vgl. dazu auch die Ausführungen von Uerlings (2004: 25–26), der sich mit der von Jean Le Rond d'Alembert postulierten Unterordnung der Einbildungskraft unter den Verstand beschäftigt. Uerlings sieht einen fundamentalen Aspekt in Novalis' Texten in der Emanzipation der Imagination von der Ratio. Nachdem jedoch ein Großteil der Aufzeichnungen nur in fragmentarischen und unvollständigen Notizen überliefert ist, die posthum veröffentlicht wurden, finden sich für Uerlings These auch Gegenbeispiele: Ein Fragment aus Novalis' Aufzeichnungen lautet etwa: »Vernunft und Fantasie ist Religion; Vernunft und Verstand ist Wissenschaft.« (Novalis 1901a: 273); ein anderes: »Der Verstand ist der Inbegriff der Talente.« (Ebd.: 303). Nachdem der von Novalis intendierte Kontext dieses Fragments nur bedingt synthetisiert werden kann, bleiben naturgemäß viele Ambivalenzen in der Novalis-Deutung zurück, die sich, zumindest im Rahmen der vorliegenden Arbeit, kaum auflösen lassen.

Kapitel zeigen, auch Hoffmanns imaginäre Wirklichkeiten als maschinelle Konstruktionen lesen, die auf den ›Mechanismus‹ der Imagination einwirken, – denn nur, wie auch Peter von Matt feststellt, »im Kleide des schlechthin Starren und Mechanischen vermögen wir das schlechthin Freie und Lebendige zu fassen.« (Ebd.: 22)

10.1 Zum Verhältnis von imaginärer Realität und Maschine

Es ist gerade kein edles Bild, aber mir kommt die Fantasie hier vor, wie ein Mühlrad, welches der stärker schwellende Strom schneller treibt

Kreisler im KREISLERIANUM Nro. 5 (DKV, K1)

Aus Hoffmanns Biografie geht hervor, dass er in seiner Bamberger Zeit am hiesigen Theater als ›Szenograf‹, oder, um Kreislers Worte aus den *Kreisleriana* aufzugreifen: im ›Dekorations- und Maschinenwesen‹ (vgl. DKV, K1: 72) arbeitete (vgl. etwa Wittkop-Ménardeau 2004: 59–60). Ohne die nachfolgenden Ausführungen zu sehr in eine biografisch geprägte Interpretation abdriften zu lassen, ist an dieser Stelle nochmals anzumerken, dass sich bereits in den Begrifflichkeiten von imaginären Wirklichkeiten – wie etwa den Illusionstechniken des Theaters – und dem dazu notwendigen Instrumentarium eine tiefe Verwandtschaft mit der Maschine verorten lässt.

Einmal mehr bietet sich in diesem Kontext der Blick auf das *Kreislerianum* Nro. 6 an, um die Interferenzen zwischen Maschine und imaginärer Realität in Hoffmanns Prosa nachzuvollziehen. Der Text gibt aus der Perspektive Kreislers sarkastische – und damit vor der Folie der Ironie zu lesende – Ratschläge, wie der »vollkommene Maschinist« (DKV, K1: 72) eines Theaters seine ihm zur Verfügung stehenden Möglichkeiten einsetzen kann, um die Illusion für die Besucher:innen bestmöglich zu zerstören.²⁸⁹ Nachdem romantische Tex-

²⁸⁹ Die Prämisse dabei ist, dass »die Dichter und Musiker sich in einem höchst gefährlichen Bunde gegen das Publikum befinden«, weil sie es darauf abgesehen hätten, die Zuschauer:in aus ihrer gemütlichen wirklichen Welt herauszureißen, was die Maschinist:in nach seinen besten Kräften zu verhindern habe. (vgl. DKV, K1: 74–75)

te, wie Kremer (2003: 104) herausgearbeitet hat, stets als »Spiele der Phantasie mit sich selbst und der Sprache« auf »überschaubaren Spielplänen« in einer »kulissenhafte[n] Kunstwelt« gelesen werden können, ist die Verwandtschaft zwischen dem gedruckten Text als Bühne und Hoffmanns »Theorie der Theaterpraxis« (Schier 2008: 125), die er im *Kreislerianum* Nro. 6 ausbuchstabiert, offensichtlich. So sind Kreislers Ausführungen nicht nur als eine ironische Stellungnahme zur zeitgenössischen Inszenierungstechnik des Theaters auszulegen, sondern ebenso als eine Bearbeitung einer Lektürepraxis zur Herausbildung einer »kompetenten Leser:in« zu deuten. Unter Einbeziehung der doppelten Ironie des Texts lassen sich aus dem *Kreislerianum* folgende Aspekte extrahieren:

Festzuhalten ist, dass für Kreiser ›die Maschine‹ gleichbedeutend mit der Bühnenmaschinerie eines Theaters auszulegen ist, eine Interpretation, die sich in eine Kontinuität mit der von Flusser (1997: 9) skizzierten historischen Semantik der Maschine als ›Täuschungsmittel‹ setzen lässt. Gleichwohl sind die ›Trugbilder‹ (vgl. DKV, K1: 75), die Hoffmann mit dem Monolog Kreislers aufruft, in eine Fluchtlinie mit den *Simulacra* Baudrillards zu setzen, was auf eine Konstitution des Virtuellen hindeutet, die Ryan (2015: 19) unter einem negativen Vorzeichen als »Fake« einordnet. Daher findet sich in Hoffmanns Poetik nicht nur die Stoßrichtung des Virtuellen als Potentialität wieder, sondern auch das Motiv der ›Täuschung‹, dass das Reale durch »Zeichen des Realen« (Baudrillard 1978: 9) substituiert und so auch eine Ästhetik der Simulation realisiert. Nachdem Kreislers Thesen nur einen pointierten Teilaspekt von Hoffmanns »Theorie der Theaterpraxis« (Schier 2008: 125) artikulieren, ist der Aspekt der »Illusion« (DKV, K1: 73) beziehungsweise der »Täuschung« (ebd.) mit »Trugbildern« (ebd.: 75) als Charakteristik der Maschine zwar zu verhandeln, gleichwohl bildet sie nur ein Fragment von Hoffmanns Poetik ab. In dieser Simulationsästhetik in der ›Manier Kreislers‹ wird der Rezeptionsästhetische Aspekt der imaginären Wirklichkeit auf rein produktionstechnische Mittel heruntergebrochen: Kreiser postuliert, »Dekorationen und Maschinen müßten unmerklich in die Dichtung eingreifen« (ebd.: 73), um so einen ›Total-Effekt‹ aufzubauen. Die ästhetisch-transzendente Domäne, die Reise der Rezipient:innen in ein höheres Himmelreich (vgl. ebd.), findet bei Kreiser – vergleichbar mit Berthold aus *Die Jesuiterkirche in G.* – ausschließlich durch eine spezifische Produktionsästhetik statt, mithin durch einen ›maschinellen‹ und *berechneten* (vgl. dazu auch DKV, DJG: 118–119) Prozess, der nicht nur die imaginative Kompetenz der Rezipient:innen als »erweiterte Autor:innen« (vgl. Novalis 1901a: 34) ausklammert, sondern die Rezipient:innen

zu Zuschauer:innen degradiert, die, um nochmals Novalis aufzurufen, weder »actu« noch »potentia, Schöpfer« (ebd.: 25) sind. Es verwundert daher nicht, dass Kreisler auf eine »transparent immediacy« anspielt, um »den Zuschauer in der ihm wohltuenden Täuschung zu erhalten« (DKV, K1: 73). Nachdem jedoch der implizite Zweck eines Kunstwerks im romantischen Verständnis in der (selbst-)reflexiven Auseinandersetzung von Rezipient:in und (maschinellem) Medium (vgl. Hegel 2004: 10–12) zu verorten ist, greift Kreislers »Total-Effekt« zu kurz, wenn er nur auf das »Berauben jedes Mediums« (DKV, K1: 73) abzielt. Es ist also gerade nicht eine Illusion aufzubauen, die den »Zuschauer wie auf unsichtbaren Fittigen, ganz aus dem Theater heraus in das fantastische Land der Poesie« (ebd.) trägt – vielmehr *entfaltet* sich, wie bereits ausgeführt, Hoffmanns Poetik durch die hypermediale Inszenierung des Mediums respektive der »Maschine«, denn nur durch diese Ästhetik entsteht eine multiple Brechung, welche die Medialität des Kunstwerks schlussendlich durch dessen hypermediale Potenzierung transzendiert (vgl. Bolter/Grusin 2002: 5; Novalis 1901b: 526–527).

Einmal mehr ist zu betonen, dass die Figur Kreisler nicht mit der Autorenpersönlichkeit Hoffmanns überein stimmt: Kreislers Postulate bilden demnach pointierte und mithin »invers« zu lesende Fragmente von Hoffmanns Poetik ab, deren metafiktionale Funktion sich durch ihre antithetisch zu deutende Zuspitzung konstituiert. Dass sich Hoffmanns Texte durchaus als besondere »Maschine« lesen lassen, die sich jedoch im Gegensatz zu Kreislers Bühnenmaschine durch die (»spielerische«) Verschränkung von Potentialität und Täuschungsmoment auszeichnet, wird in nachfolgendem Kapitel deutlich. Im Nachfolgenden wird daher mit einer Passage aus den *Serapions-Brüdern* verhandelt, wie Hoffmann einen Text als Maschine konzipiert, deren Unbestimmtheitsstellen als konstitutive Funktionsweise des zugrundeliegenden poetischen Prinzips zu lesen sind, während die Erzählung gleichzeitig seine maschinelle Konstitution thematisiert und exponiert.

10.2 Die Automate – Zum Text als Maschine

Die Figur ist nichts weiter als die Form der Mitteilung, aber es ist nicht zu leugnen, daß diese Form geschickt gewählt ist.

Ludwig in DIE AUTOMATE (DKV, DA)

Die Textgestalt der Erzählung *Die Automate* wird zumeist auf ihren fragmentarischen Charakter reduziert – selbst im ausführlichen Kommentarteil der DKV-Ausgabe der *Serapions-Brüdern* nimmt die Auseinandersetzung mit diesem Werk Hoffmanns nur einen verhältnismäßig kleinen Teil ein, der sich in seinen Grundzügen darin erschöpft, auf die bruchstückhafte und unauflösbare Gestalt hinzuweisen (vgl. Segebrecht 2008: 1392–1393). Nachdem der Text innerhalb der sehr kurzen Zeitspanne von zehn Tagen entstand (vgl. Keil 2012: 332), verleitet schon allein der produktionsästhetische Rahmen zu der Schlussfolgerung, *Die Automate* seien eine Art ›Schnellschuss‹ Hoffmanns gewesen, der gewissermaßen als Vorstudie für seine »Meistererzählungen« (Liebrand 2015b: 109) zu werten sei. Als besonders problematisch wird gemeinhin erachtet, dass der Text auf »eine Schließungskonfiguration [verzichtet], [er] enthält dem Leser also jenes ›Ende‹ vor, von dem ausgehend Texte in der Regel interpretativ geöffnet werden.« (Ebd.).

Im Nachfolgenden soll eine Perspektive eröffnet werden, die das ›Ende‹ im Sinne eines hermeneutischen Entschlüsselungshinweises zwar nicht im Text selbst nachweist, jedoch durch Hoffmanns Einbettung in die Rahmehandlung der *Serapions-Brüder* eine mögliche Deutung für die Erzählung herausarbeitet. So kritisieren die Serapionsbrüder das Fehlen einer stringenten Auflösung unmittelbar nachdem der Erzähler Theodor seine Geschichte zu Ende gebracht hat; und dieser verteidigt sich, indem er zunächst auf seinen anfänglichen Hinweis verweist, dass sein Vortrag »nur ein Fragment sei« (DKV, DA: 427). Auf diese erste Erwiderung Theodors, die eine schlüssige Erklärung für die unabgeschlossene Textgestalt darstellt, rekurren viele Arbeiten, die sich mit Hoffmanns Erzählung beschäftigen (vgl. etwa Keil 2012: 332–333). Dabei findet sich in der Antwort Theodors ein zweiter Hinweis, der die fragmentarische Gestalt des Textes neu konzeptualisiert und der weitgehend von der Hoffmann-Forschung ignoriert wurde. Theodor spricht: »Überdem dünkt mich, daß die merkwürdige Historie vom redenden Türken gerade von Haus aus fragmentarisch angelegt ist. Ich meine, die Fantasie des

Lesers oder Hörers soll nur ein paar etwas heftige Rucke erhalten und dann selbst beliebig fortschwingen.« (DKV, DA: 427–428) Diese kurze Passage eröffnet den hier projizierten Deutungsstrang, der den Text – einem *Mise en abyme* gleich – selbst als Maschine interpretiert. Bezeichnenderweise findet sich diese interpretatorische Stoßrichtung bereits in einer zeitgenössischen Rezension grob konturiert, wenn etwa Friedrich Gottlob Wetzel in den *Heidelberger Jahrbücher der Litteratur* schreibt:

Wir möchten diese Geschichte mit wenigen Worten, wenn nicht ein Kunstwerk, ein höchst interessantes Kunststück, so zu sagen selbst ein mysteriöses Automat nennen, in dessen Innerm [sic!] zwar nicht, wie in dem Türken, auf das Drehen des Künstlers mit dem Schlüssel, Räder knarren, aber durch das hin dunkle, räthselhafte Musik, Reden tönen, und wobey nur das Interessanteste, wie bey dem Türken-Automate, die Auflösung oder Aufklärung fehlt. (Wetzel 1819: 1208)

Um diese Lesart und die daraus folgenden Konsequenzen nachvollziehen zu können, ist zunächst das Dispositiv der Maschine und des Automaten im Text grundsätzlich zu verhandeln. Den Rahmen der Geschichte bildet dabei ein »sprechender Türke« – ein Automat, welches das Stadtgespräch bestimmt, weil es nicht nur in seiner Physiognomie sehr wohlgestaltet war, sondern insbesondere auch, weil die Besucher:innen dem Automat Fragen ins Ohr flüstern können und dieses die gestellten Fragen mit Orakelsprüchen beantwortet, die »mit tiefen Blick in die Individualität des Fragenden bald trocken, bald ziemlich grob spaßhaft, und dann wieder voll Geist und Scharfsinn und wunderbarer Weise bis zum Schmerzhaften treffend waren.« (DKV, DA: 398) Die beiden Protagonisten der Erzählung, die Freunde Ludwig und Ferdinand, besuchen zunächst diese Attraktion nicht, weil Ludwig derartige menschenähnlichen Figuren unheimlich sind (vgl. ebd.: 399). Nachdem jedoch Ferdinand betont, dass ihm die technische Ausführung des Mechanismus zwar imponiere, er jedoch weitaus größeres Interesse an den Antworten habe, die das Automat von sich gebe (vgl. ebd.: 400–401), entschließen sich die beiden nebst einigen ihrer Freunde, dem »sprechenden Türken« einen Besuch abzustatten. Sie sind jedoch zunächst von den Aussagen des Automaten nicht sonderlich angetan, da »alle Antworten, die zum Teil durch recht witzige, geistreiche Fragen veranlaßt wurden, [...] nichtsbedeutend und schal« (ebd.: 402) blieben. Ferdinand kommt daher zu folgendem selbstreflexiven Schluss: »Nicht wahr, meine Herren, Sie sind alle mit dem weisen Türken nicht sonderlich zufrieden, aber vielleicht lag es an uns selbst, an unsern Fragen, die dem Manne nicht gefie-

len« (ebd.) und stellt dem ›Türken‹ eine letzte Frage, die »die Ehre des Automats mit einem Male retten kann« (ebd.) und deren Antwort Ferdinand sichtlich verstört. Wie er später Ludwig im Vertrauen mitteilt, trägt er ein selbst angefertigtes Bildnis in einem Anhänger auf der Brust, das eine Frau zeigt, die er vor mehreren Jahren in einem Gasthof in einem Zustand zwischen Wachheit und Traum gesehen hatte. Nachdem niemand wissen konnte, dass Ludwig diesen Anhänger auf der Brust trug, der ›sprechende Türke‹ jedoch dieses Bild in seiner Antwort adressiert (vgl. ebd.: 408), ist Ludwig zutiefst beunruhigt und die beiden Freunde beschließen, ›Professor X.‹, den Erschaffer des Automaten, privat in seiner »Automatenwerkstatt« (Boie 1981: 284) zu besuchen, um seine Sammlung an Spieluhren und Automaten zu besichtigen und um das Geheimnis hinter den treffenden Orakelsprüchen zu ergründen. Der Besuch stellt sich jedoch als nicht besonders gewinnbringend dar, da der Professor sie nicht in seine illusionären Tricks einweiht. Trotzdem findet sich in diesem Besuch eine Schlüsselpassage des Textes: Der Professor demonstriert den beiden Besuchern seine Automate, indem er ein Orchesterwerk darbietet,²⁹⁰ zu dem verschiedene Maschinen die instrumentale Begleitung liefern – so finden sich unter den Maschinen automatisierte Spieluhren, Flötenbläser, ein Orchestrion und eine paukender Knabe (vgl. DKV, DA: 417). Die beiden Besucher sind jedoch, wie sie später diskutieren, nicht von der Darbietung beeindruckt, sondern kritisieren den zu exakten Takt²⁹¹ und die ›Geistlosigkeit‹ der Apparate:

Durch Ventile, Springfedern, Hebel, Walzen und was noch alles zu dem mechanischen Apparat gehören mag, musikalisch wirken zu wollen, ist der unsinnige Versuch, die Mittel allein das vollbringen zu lassen, was nur

290 Vgl. dazu die Biografie des Schaustellers Johann Nepomuk Mälzel, dessen um 1805 gebautes ›Panharmonium‹ über 250 Musikinstrumente imitieren konnte (vgl. Zemanek/Goldscheider 1971: 120). Jener Mälzel war auch im Besitz eines ›Schachtürken‹, auf den sich Hoffmann vermutlich mit dem ›redenden Türken‹ in seiner Erzählung bezieht (vgl. Meteling 2012a: 486).

291 Hoffmann verarbeitet hier ein Motiv, das er später in *Der Sandmann* anhand des Automats Olimpia aufgreift: Die maschinelle Quantifizierung schafft hier eine unnatürliche Genauigkeit, die den Subjekten missfällt (vgl. DKV, DSM: 41–42).

die innere Kraft des Gemüts belebt und von derselben in ihrer geringsten Bewegung geregelt ausführen können. (Ebd.: 419)

Die Konstrukteure der Maschinen sollten ihren Ausführungen nach eher ihr Genius in die Verbesserung der ›echten‹ (Musik-)Instrumente legen: »Es ist Schade, daß recht geschickte Mechaniker ihre Kunst dieser widrigen Spielerei, und nicht vielmehr der Vervollkommnung der musikalischen Instrumente zuwenden.« (Ebd.: 420)

Als strenger Gegensatz zur Automatenwerkstatt ist das ›Gartenlaboratorium‹ des Professors angelegt. Dieses Laboratorium, das sich außerhalb der Stadt befindet, wird von den beiden Freunden eher zufällig entdeckt, nachdem sie, vertieft in ihre Diskussion zur Vorbildfunktion der Natur auf die Konstruktion von Musikinstrumenten, durch das Umland der Stadt streifen (vgl. ebd.: 423–424).

Hoffmann zeichnet hier eine semantische Trennung zwischen zwei Typen einer Maschine, die sich auch in der räumlichen Konfiguration spiegelt: So wird dem in einem »Kunstkabinett« (ebd.: 412)²⁹² konstruierten ›Automat‹ das im »Garten« (ebd.: 424) geschaffene ›Instrument‹ gegenübergestellt. Beide Maschinentypen sind im Text anzutreffen: Das musikalische Automat etwa im Kabinett des Professors X, deren Präsentation von Ludwig und Ferdinand in toto, trotz ihrer mechanischen Imposanz, nicht nur als ›ausdruckslos‹ abgelehnt wird (vgl. ebd.: 418–419), sondern insbesondere in seiner finiten (Ab-) Geschlossenheit kritisiert wird – so ist die »vollkommenste Maschine der Art eben die verächtlichste« (ebd.: 420). Dem gegenüber bringt Hoffmann das ›Instrument‹ in Stellung, das sich nicht nur als ›armierendes Werkzeug‹ für ein Künstler:innensubjekt auszeichnet (vgl. Novalis 1901a: 24–25), sondern

292 Der Begriff, mit dem Boie die Arbeitsstätten des Professors bezeichnet – »Werkstatt« (Boie 1981: 284) – ist mithin unglücklich gewählt. Im Text wird der Saal, in dem die Automate ausgestellt sind, als ›prächtig verziert‹ beschrieben (DKV, DA: 417) und nimmt eher museale Anleihen. Hoffmann verwendet den Begriff des »Kabinetts«, der sich nicht nur aufgrund seiner Konnotation zum Panoptikum prädestiniert, sondern, so Meteling (2012a: 485–486), ein weiteres *Mise en abyme* des Textes darstelle. Diese Präzisierung ordnet nicht nur die räumliche Situation mit all ihren mitschwingenden Bedeutungen treffender ein, sondern verdeutlicht auch ein Stück weit die hier präsentierte These, der Text sei selbst als Maschine des Typs ›Instrument‹ zu lesen. Einmal mehr ist in diesem Zusammenhang auch auf die heterotopischen Charakteristika des Kabinetts zu verweisen (vgl. Kapitel 12.3), die hier das in der Maschine angelegte Täuschungsmoment unterstreichen.

gleichzeitig in seinem *Eigensinn* durch die ausgeführte Vorbildfunktion der Natur das Ideal einer manieristischen Mimesis referenziert (vgl. DKV, DA: 420).

Würde die Erzählung hier eine »Schließungskonfiguration« (Liebrand 2015b: 109) und eine vollständige Auflösung beinhalten, dann wäre der Text das Äquivalent zum Orchestron aus dem Kabinett des Professors, das ein Musikstück vollständig und kohärent in absoluter mechanisch-quantifizierter Perfektion wiedergibt, indem es, analog zur der Figur Bertholds in *Die Jesuiterkirche in G.*, ein vorgefertigtes ›Programm‹, mithin einen Algorithmus, abspult und so zu einer Realisation der »programmatische[n], fehlerlose[n] Signalmaschinerie« (Baudrillard 1978: 9) eines *Simulacrums* wird. Um mit Umberto Eco (2002: 146) zu sprechen: die ›zweideutige Botschaft‹, die sich durch das Rätsel des ›Türken‹ ergibt, würde nicht in einer ›produktiven Ambiguität‹ enden, die zu einer Interpretationsanstrengung der Rezipient:innen führt, sondern wäre am anderen Ende des Kontinuums verortet: Sie wäre kein erratisches ›Geräusch‹, kein Rauschen, das durch eine völlig zweideutige Botschaft erzeugt wird, sondern ein durchweg eindeutiges Signal, das sich letztendlich als banal herausstellt.²⁹³

Nachdem aber in *Die Automate* gerade diese ›mechanische‹ Kunst kritisiert wird, dient die fragmentarische Textgestalt als ›Werkzeug‹, als ›armierendes‹ *Instrument* für die Leser:innen, das sie selbst als ›erweiterte Autor:innen‹ *bespielen* müssen.²⁹⁴ Aus diesem Grund entgegnet auch Erzähler Theodor in der Rahmenhandlung der Kritik Ottmars, dass die Erzählung »die Fantasie des Lesers oder Hörers [...] nur ein paar heftige Rucke erhalten« (DKV, DA: 428) und nach dem initialen Impuls – analog einer Saite – selbstständig weiterschwingen solle: »Dagegen dringt manches Fragment einer geistreichen Erzählung

293 Diese Banalität, die durch die absolute Disambiguierung der Kommunikationsbotschaften charakterisiert werden kann, ist nicht nur ein zentrales Charakteristikum einer Maschine, sondern insbesondere einer *digitalen* Maschine.

294 Vgl. dazu einmal mehr Hoffmanns »Spielraum« (BRIEFE I: 176), den er sich etwa mit der ›Manier Callot's‹ freischaltet, und die Deutung des Spiels als freudianisches ›Ich‹, wie sie etwa bei Schiller (1875: 234–235) angelegt ist (vgl. Neuhaus 2009: 372). Die Leser:innen respektive die ›creators‹ sollen also durch die Konzeptualisierung des Spiels als ›Ich‹ dem romantischen Ideal der Besonnenheit entsprechen.

tief in meine Seele und verschafft mir, da nun die Fantasie die eignen Schwingen regt, einen lange dauernden Genuß.« (Ebd.)²⁹⁵

Zum Zusammenhang zwischen Maschine/Instrument und der Imagination schreibt etwa Novalis: »Man sucht mit der Poesie, die gleichsam nur das mechanische Instrument dazu ist, innre Stimmungen und Gemähle oder Anschauungen hervorzubringen« (Novalis 1901a: 280–281). Novalis illustriert in diesem kurzen Fragment nicht nur die mediale Abhängigkeit des Imaginären, sondern auch den Prozess der Symbolisierung, das die Repräsentation des Imaginären erst ermöglicht (vgl. Caduff 2003: 153). Nachdem La Mettrie bereits den Menschen als *homme machine* gedeutet hat, dessen Kognition ausschließlich durch Zeichen funktioniert (vgl. La Mettrie 1875: 36), ist mit dem »Instrument« eine Figuration der Maschine gefunden, die einerseits den Maschinencharakter des Textmediums unterstreicht, ohne jedoch die stets mit-schwingende Konnotation der Täuschungsabsicht aufzuweisen.

Im Rahmen dieser Arbeit ist mit dieser Deutung eine weitere Brücke zwischen der maschinellen und der atmosphärischen Domäne des Virtuellen geschlagen. So umfasst der Text als Instrument jene Potentialität der »Noch-nicht-Wirklichkeiten« (Flusser 2015: 277), die das Virtuelle in seiner »scholastischen Lesart« (vgl. dazu Ryan 2015: 19) auszeichnet. Mithin ist der Maschine ebenfalls diese Potentialität *einbeschrieben*, die durch die maschinelle respektive zeichenhafte Kognition (vgl. La Mettrie 1875: 36) der »erweiterten Leser:innen« zu »fiktionalen Räumen« (Esposito 1998: 272) konkretisiert wird. Damit reiht sich die Interpretation des Textes als Instrument in die bereits aufgezeigte Poetik Hoffmanns ein, der seine Texte auch als Parti-

295 Zur Illustration dieser Methode lässt sich auch eine zeitgenössische aus dem Jahr 1817 stammende Rezension heranziehen, in der diese Arbeitsweise Hoffmanns ausdrücklich kritisiert wird. Auch wenn sich die anonym publizierte Rezension in der *Allgemeine Literatur-Zeitung* auf das *Nachtstück Die Jesuiterkirche* in G. bezieht, scheint sie aufgrund ihrer Wortwahl für die hier präsentierte These brauchbar. Der Rezensent schreibt: »Aber der Vfs. liebt es, wenn er das Interesse seiner Leser auf einen hohen Punkt gespannt hat, sie gleichsam neckend wieder fahren zu lasse, indem er ihnen mit einigen dürftigen Worten verkündet, er habe von seiner Person nur wenig wieder gehört. Hinter einer solchen Manier lassen sich manche Verlegenheiten und Nachlässigkeiten verbergen, und mancher Leser, dessen Phantasie noch einige Zeit fortschwingt, glaubt am Ende, der Verfasser habe ihm schweigend genug gesagt; indessen glaubt der Recensent, der ein beredtes Stillschweigen wohl zu schätzen weiss, hier doch bekennen zu müssen, dass eine Erzählung, die sich am Eingange umständlich ausbreitet und bey ihrer Lösung die Phantasie der Leser stillschweigend in Anspruch nimmt, sich verhält wie ein breiter Rumpf auf kleinen dünnen Beinen.« (Anonym 1817, Spalte: 598)

tur anlegt (vgl. dazu auch Ryan 2015: 33), die von den Rezipient:innen bei jedem Lektürevorgang zu einer Aufführung gebracht wird. Der hier aufgezeigte ›Twist‹ ist daher nicht, die Potentialität des Textes ein weiteres Mal hervorzuheben, sondern vielmehr den Text selbst als Maschine bzw. als Instrument zu lesen, die durch die Unabgeschlossenheit eigene Potentialität entfaltet. Analog zum Computer wird die Verbindung des Rezipient:innensubjekts als *homme machine* und der Text als Instrument zu einem *System* des Virtuellen, das sich als »Maschine zur freien Manipulation von Symbolen« (Kiefer 1991: 180) definieren lässt. Gewissermaßen ist der Computer als Remediation dieses Aggregats zu lesen, denn auch die digitale Maschine verarbeitet ›symboltechnische Operationen‹:

Als Werkzeug betrachtet, führen wir mit dem Computer symboltechnische Operationen aus, die wir – im Prinzip – auch ohne Maschine vollbringen können, jedoch mit Computer einfacher und wirksamer zu realisieren vermögen. Damit bleibt der Computereinsatz in den Grenzen eines schon durch Vorläufertechniken sondierten Territoriums (Krämer 1998b: 32)

Mit dieser Feststellung ist eine These Descartes' entkräftet, der sich um 1637 Gedanken zum Unterschied zwischen einem ›perfekten Automaten‹ und einem ›wirklichen Menschen‹ macht: Bezeichnenderweise sieht Descartes ein zentrales Indiz im Zeichengebrauch der Maschine:

Das erste wäre, dass diese Maschinen nie sich der Worte oder Zeichen bedienen können, durch deren Verbindung wir unsere Gedanken einem Anderen ausdrücken. Man kann zwar sich eine Maschine in der Art denken, dass sie Worte äusserte [...]; aber niemals wird sie diese Worte so stellen können, dass sie auf das in ihrer Gegenwart Gesagte verständlich antwortet, wie es doch selbst die stumpfsinnigsten Menschen vermögen. (Descartes 1870: 66)

Während Hoffmann diesen ›Turing-Test‹ bereits im *Sandmann* mit den Lauten des Automats Olimpia bearbeitet, geht der Computer in seiner medialen Funktion ein Stück weiter, mithin ein Phänomen, das Hoffmann bereits durch die Differenzierung von Maschine und Instrument fassen konnte:

Den Computer [...] zu analysieren, heißt ihn als ein Medium und nicht bloß als ein Werkzeug zu interpretieren. Der Computer ist nicht nur eine Maschine, um effizienter auszuführen, was wir sowieso schon tun; son-

dern ist ein Apparat, um Möglichkeiten zu eröffnen, über die wir ohne die Apparatur nicht etwa abgeschwächt, sondern überhaupt nicht verfügen. (Krämer 1998b: 32)

Mit Novalis ist also einmal mehr zu argumentieren, dass ein Werkzeug das Subjekt armiert (vgl. Novalis 1837b: 125), während das Instrument als Konzeptualisierung der Poesie (vgl. Novalis 1901a: 280) Möglichkeiten eröffnet, die sich ohne das Instrument nicht ergeben hätten. Den Zusammenhang zwischen der Maschine als Automat, das selbstständig Algorithmen ausführt und dem System aus Subjekt, Instrument und Partitur erkennt auch Krämer (1998b: 35):

Wir können technische Instrumente auf zwei Arten gebrauchen. Die eine zeigt sich im gewöhnlichen Werkzeuggebrauch, durch den wir unsere Arbeit erleichtern und effektivieren. Die andere ist exemplarisch verkörpert in unserem Umgang mit Musikinstrumenten die wir nicht als Werkzeuge einsetzen, sondern die wir (be)spielen [...]. Mit solchen Instrumenten erzeugen wir artifizielle Welten in denen wir etwas erfahren können, zu dem wir ohne technische Instrumente keinen Zugang haben und das auch keine Entsprechung findet in unserer »natürlichen« Welt. Nicht Arbeit einzusparen, sondern symbolische Welten zu erzeugen, ist das Ziel solchen Instrumenteneinsatzes.

Der Kunstwerkscharakter dieser, durch Maschinen geschaffenen, »symbolischen Welten« wird im nachfolgenden Kapitel näher untersucht.

10.3 Zur Maschine als Kunstwerk

[S]o giebt es doch keine schöne Kunst, in welcher nicht etwas Mechanisches welches nach Regeln gefaßt und befolgt werden kann und also etwas Schulgerechtes die wesentliche Bedingung der Kunst ausmachte. Denn etwas muß dabey als Zweck gedacht werden, sonst kann man ihr Product gar keiner Kunst zuschreiben; es wäre ein bloßes Product des Zufalls.

Immanuel Kant: CRITIK DER URTHEILSKRAFT (1797)

Neben der im vorhergehenden Kapitel eröffneten »Makro-Perspektive«, die den Text der *Automate* in seiner poetischen Konzeption als Maschine respek-

tive als *Instrument* begreift, lässt sich auch *innerhalb* des narrativen Rahmens eine Parallele ziehen, die den Zusammenhang zwischen dem Kunstwerk und der Maschine adressiert. So wird der ›redende Türke‹ von Ferdinand zu Beginn als »Kunstwerk« (DKV, DA: 396) bezeichnet, dessen Mechanik er als »künstliches Getriebe von vielen Rädern« (ebd.: 397) beschreibt. Diese Zahnräder scheinen jedoch »auf das Sprechen des Automaten durchaus keinen Einfluß« (ebd.: 397) zu haben, »indessen [sie] doch augenscheinlich so viel Platz einnehmen, daß sich in dem übrigen Teil der Figur unmöglich ein Mensch [...] verbergen konnte.« (Ebd.) Innerhalb dieser kurzen Passagen lassen sich bereits einige zentrale Konzeptualisierungen der Maschine als Kunstwerk nachweisen: Sie ist ein »künstliches« Artefakt, das sich zunächst durch sein »interesseloses Wohlgefallen« (vgl. Kant 1797: 88) als Kunstwerk qualifiziert (vgl. dazu auch: Bertram 2011: 41). Das vermeintlich sinnlose Räderwerk erfüllt dabei bereits eine wichtige Kategorie der Kunst, die sich in der »Zweckmäßigkeit [...] ohne Zweck« (Kant 1797: 107) erschöpft: Der ›redende Türke‹ ist sich selbst genügend; die Maschine besteht um ihrer selbst willen.

Gleichwohl ist die Gleichschaltung der Maschine mit dem Kunstwerk keinesfalls als stringente Theorie in Hoffmanns Werk aufzufassen. So vergleicht Hoffmann in seinem privaten Notizbuch manche Kunstleistungen mit einer sinnlosen Maschine, indem er eine komplizierte Apparatur beschreibt, die erfunden wurde, um einen Pfropfen aus einer Flasche zu ziehen, die schlussendlich jedoch nur die Glasflasche zerstört:

Manche Kunstleistungen gleichen dieser Maschine. – Mit dem Aufwand aller reichen Kräfte, die sich darbieten, werden ungeheuere Anstalten gemacht, die aber, statt die einfache Wirkung, welche beabsichtigt, hervorzubringen, nur das Ganze rettungslos zerstören. (NACHLASS I: 11)

So ist zu fragen, welchen Maschinentypus der ›sprechende Türke‹ im Analyseraster von Hoffmanns Text einnimmt: Ist das Automat eine »das Menschliche in Bildung und Bewegung nachäffende[]« (DKV, DA: 418) »Spieluhr« (ebd.: 419), dessen poetisches Potential kaum »eine gute Strumpfmachine übertrifft« (ebd.: 418–419) – oder vielmehr ein *Instrument* (vgl. ebd.: 421), das die Poesie konzeptualisiert (vgl. Novalis 1901a: 280) und »symbolische Welten« (Krämer 1998b: 35) erzeugt? Für diese Ausdifferenzierung reicht es nicht aus, den oben geführten philologischen Nachweis des Kunstwerkcharakters heranzuführen, denn Hoffmann verwendet den Begriff im Text für beide Maschinentypen (vgl. etwa DKV, DA: 418). Vielmehr sind die Spezifika des Instru-

ments, die Ludwig im Gespräch mit Ferdinand ausführt, auf den ›sprechenden Türken‹ anzuwenden:

342

Durch Ventile, Springfedern, Hebel, Walzen und was noch alles zu dem mechanischen Apparat gehören mag, musikalisch wirken zu wollen, ist der unsinnige Versuch, die Mittel allein das vollbringen zu lassen was sie nur durch die innere Kraft des Gemüts belebt (ebd.: 419)

Maßgeblich für den Instrumentencharakter ist demnach die interpretative ›Offenheit‹ der Maschine, was in einer Fluchtrichtung zu der bereits verhandelten Universalität des Computers zu lesen ist. Die Maschine als Kunstwerk soll nicht als »vollkommenste Maschine« (ebd.: 420) finite, in sich abgeschlossene Ergebnisse produzieren, sondern vielmehr ›zweideutige Botschaften‹ (vgl. Eco 2002: 146) hervorbringen, die eine ›produktive Ambiguität‹ (vgl. Eco 2002: 146) bei den Rezipient:innen evozieren. Während die Spieluhr einen Algorithmus »ohne Ausdruck« (DKV, DA: 419) abarbeitet, konstituiert sich das genuin romantische Kunstwerk durch die mittels affirmativen Unbestimmtheitsstellen angeregte Interaktion zwischen Instrument, Subjekt und Einbildungskraft. In *Die Automate* spiegelt die ›Mechanik‹ des maschinellen Kunstwerks gleichsam das Funktionsprinzip des inneren, in der Imagination synthetisierten Kunstwerks wieder. Die Medialität der oft im Kontext von Hoffmanns Poetik aufgerufene Spiegelmetapher beschränkt sich demnach nicht nur auf das Verhältnis von Ur- und Abbild, sondern ist vielmehr auf die Parallelität der Funktionsprinzipien von Innen- und Außenwelt zu erweitern. Trotz aller »Vorgängigkeit des Visuellen« (Kremer 2003: 177) im *serapiontischen* Denken ermöglicht diese maschinelle Spiegelung daher auch Inhalte, die sich nicht auf dezidiert visuelle Phänomene beschränken. So verleiht Novalis der Imagination einen geradezu ›multimedialen‹ Charakter, wenn er notiert, man versuche »mit der Poesie, die gleichsam nur das mechanische Instrument dazu ist, innre Stimmungen, und Gemälde oder Anschauungen hervorzubringen.« (Novalis 2016b: 103) Diesen Rückgriff auf maschinelle ›Produktionsmittel‹ des Vorstellungsvermögen, den bereits La Mettrie (1875: 39) in seinem *homme machine* darlegte, findet sich auch motivisch in Hoffmanns *Die Automate* wieder:

Ist es nicht vielmehr das Gemüt, welches sich nur jener physischen Organe bedient, um das was in seiner tiefsten Tiefe erklingen, in das rege Leben zu bringen, daß es andern vernehmbar ertönt und die gleichen An-

klänge im Innern erweckt, welche dann im harmonischen Wiederhall dem Geist das wundervolle Reich erschließen [...]? (DKV, DA: 419)

Mit dem ›sprechenden Türken‹ zeichnet Hoffmann dieses ›Organ‹ nicht nur durch seine ›geistreiche Physiognomie‹ (ebd.: 396) phänotypisch, sondern insbesondere in dessen ›geistreicher‹ Funktionalität nach. Analog zu den Ausführungen in der programmatischen Erzählung *Der Einsiedler Serapion* zu Beginn der *Serapions-Brüder*, in der die Figur Serapions darauf rekurriert, dass sich der ›Geist‹ die Wirklichkeit mittels »Maschinen die wir Auge – Ohr – Hand etc. nennen« (DKV, SB2: 34) selbst konstruiert, referenzieren die äußeren Charakteristika des ›Türken‹ letztlich die ›mechanischen‹ (vgl. DKV, DA: 397) Komponenten eines subjektiven Imaginationsprozesses. So ist »[d]ie Figur [...] nichts weiter als die Form der Mitteilung, aber es ist nicht zu leugnen, daß diese Form geschickt gewählt ist« (ebd.: 413).

Dass der ›Türke‹ die Vorgaben an ein ›Instrument‹ erfüllt, die Ludwig im Gespräch mit Ferdinand vorzeichnet, wird nicht nur an dessen zweideutigen Antworten (vgl. ebd.: 397) deutlich, die Eco Konzept der ›produktiven Ambiguität‹ realisieren (vgl. Eco 2002: 146), sondern insbesondere in der impliziten Feststellung Ferdinands, dass die Qualität der Antworten maßgeblich an die Imaginationskraft des Fragenden gebunden ist: »Nicht wahr, meine Herren, Sie sind alle mit dem weisen Türken nicht sonderlich zufrieden, aber vielleicht lag es an uns selbst, an unsren Fragen, die dem Manne nicht gefielen« (DKV, DA: 402). Der ›sprechende Türke‹ ist in dieser Fluchtlinie als *Instrument* zu lesen, das als Allegorie für die Funktionsweise des Textes selbst, beziehungsweise für das *serapiontische* Erzählen schlechthin zu interpretieren ist. Nachdem die selbstreflexive Introspektive, mithin die zentrale Praktik der Imagination, nicht nur »durch Zeichen zu Wege gebracht« (La Mettrie 1875: 36) wird, sondern, wie Matt (1971: 22) ausführt, »an die Morphologie der äußern Objektwelt gebunden« ist, realisiert Hoffmann mit dem ›Türken‹ eine Maschine, deren Physiognomie jenen prosaischen Zeichenschatz referenziert.

Das spezifische Verhältnis zwischen Automat und Imagination, das in *Die Automate* vorgezeichnet wird,²⁹⁶ greift Hoffmann im *Nachtstück Der Sandmann*

296 Hinweis zur Publikationsgeschichte: Der zweite Band der *Serapions-Brüder*, der auch *Die Automate* enthält, erscheint zwar erst im September 1819 (vgl. Segebrecht 2008: 1238), allerdings verfasste Hoffmann die Erzählung bereits im Januar 1814 (vgl. ebd.: 1377), während er die Arbeit am *Sandmann* im November 1815 begann (vgl. Steinecke 2009: 961).

mit dem Automat Olimpia wieder auf. Die besondere Rolle, die die Automate in Hoffmanns Poetik einnehmen, konturiert sich bereits, bevor Hoffmann seine schriftstellerische Tätigkeit aufnimmt, so notiert er im Oktober 1803 in sein privates Tagebuch: »den ganzen Abend läppischer Weise in Wieglebs ›Magie‹ gelesen und mir vorgenommen einmahl wenn die gute Zeit da seyn wird zu Nutz und Frommen aller Verständigen die ich bey mir sehe ein Automat anzufertigen!« (TAGEBUCH I: 6) Mit ›Wieglebs Magie‹ bezieht sich Hoffmann, wie bereits ausgeführt, auf Johann Christian Wieglebs *Unterricht in der natürlichen Magie* – ein Werk, das nicht nur im Sinne der Aufklärung magische Phänomene durch Naturwissenschaft erklärt (vgl. Neumann 1999: 124), sondern die Anwendung von Illusionstechniken demonstriert.²⁹⁷

Auch wenn Hoffmann sein Vorhaben, einen Automat selbst anzufertigen, nicht ›in actu‹ umgesetzt, so findet sich doch die ›potentia‹ des Automats in seinen Erzählungen wieder. Mithin sind der ›sprechende Türke‹ und Olimpia imaginäre Realisationen eines Konzepts, das die Maschine im Spannungsfeld zwischen (antiker) Täuschung, ›phantasmagorischer‹ Vorführung und Imagination verortet, jedoch durch einen metaperspektivischen Bruch die Wirkästhetik der Maschinen reflektiert und in ein poetisches Programm überführt. Durch diese Konstitution entsteht eine symbiotische Beziehung zwischen den innerdiegetisch ausgeführten fiktiven Maschinen, die gewissermaßen die maschinelle Konstitution des Textes als exponieren.

Diese spezifische Programmatik konturiert sich bereits in Wieglebs Monografie: In der Vorrede von *Unterricht in der natürlichen Magie* betont Wiegleb (1782: o.S. (Vorrede)) mehrmals, dass er seine Schrift aufklärerisch verstanden wissen wolle – er bezwecke die »Bekämpfung des thörichten Aberglaubens« beziehungsweise des »Leichtglaubens«, gibt aber paradoxerweise gleichzeitig Hinweise über den Bezug »der hierzu benöthigten Instrumente« (ebd.), skizziert die Kunststücke stets aus der produktionsästhetischen Perspektive der Experimentator:in und schildert detaillierte Anleitungen zur Erzeugung des illusorischen und phantasmagorischen Effekts. Gleichwohl schreibt Jean

297 Der Einfluss dieser Schrift auf Hoffmanns Motivik ist nicht zu unterschätzen – so findet sich eine Notiz, die Hoffmann kurz vor seinem Tod verfasste, die ebenfalls auf Wieglebs *Unterricht in der natürlichen Magie* verweist: »Ein sehr schönes Bild ist von den sogenannten deformirten [sic!] Gemälden herzunehmen. Es sind z. B. auf einer Tapete verschiedene Theile, Züge eines Bildes verstreut, so daß man nichts Deutliches wahrnimmt; aber ein besonders dazu geschliffenes Glas vereinigt die verstreuten Züge, und durch dasselbe schauend, erblickt man das Bild. (Wieglebs Magie).« (NACHLASS I: 10)

Paul in seiner *Vorschule der Ästhetik*, dass ein »Taschenspieler [...] kein Dichter« (Jean Paul 1804: 26) sei: So sei ein falsches Prinzip der Poesie, »das Wunder durch Wieglebs Magie zu entzaubern und aufzulösen in Prose.« (Ebd.: 25) Auch die Alternative, das »Wunder nicht zu erklären, sondern nur zu erfinden« (ebd.: 26), sei abzulehnen. Vielmehr müsse die genuin romantische Dichter:in einen dritten Weg einschlagen, der das Wunder »weder zerstöre, wie ein exegetischer Theolog, noch in der Körperwelt unnatürlich festhalte, wie ein Taschenspieler« (ebd.: 27). Jean Paul rezipiert Wieglebs Werk demnach ausschließlich in seiner aufklärerischen Stoßrichtung, während Hoffmann den skizzierten »hohen Ausweg« (ebd.) durch die Inszenierung der maschinen-typischen Ambivalenzen erschließt: Aus rezeptionsästhetischer Perspektive funktionieren Wieglebs Illusionen durch die Interaktion zwischen maschineller Suggestions- und subjektiver Imaginationskraft (vgl. etwa Wiegleb 1782: 156–157) – und Hoffmann macht diese Wirkästhetik poetisch fruchtbar. In den Worten Jean Pauls: »[N]icht das gemeine physische Wunder, sondern der Glaube daran malt das Nachtstück der Geisterwelt« (Jean Paul 1804: 28), mithin ein Befund, der sich besonders prononciert in Hoffmanns *Nachtstück Der Sandmann* nachweisen lässt.

Wie bereits im Kontext der Hieroglyphe (Kapitel 6.3) ausgeführt, sind die Sprachfertigkeiten des Automats Olimpia stark begrenzt und beschränken sich auf gelegentliche ›Ach!‹-Laute (vgl. DKV, DSM: 40). Obwohl diese Äußerungen ein »Maximum an Signifikanz und ein Minimum an Referenz« (Liebrand 2015a: 242) besitzen, was die ästhetische Botschaft auf ein »bloßes Geräusch« (Eco 2002: 146), auf »ein bloßes Product des Zufalls« (Kant 1797: 294) reduziert, deutet Nathanael diese Nicht-Botschaften als »Seelensprache-Seufzer der deutschen Klassik und Romantik« (Liebrand 2015a: 242) und damit als Affordanz zur Imagination. Olimpias ›Ach!‹-Laute sind daher als ›Nullmenge‹ zu lesen – befeuert durch die übersteigerte Imaginationskraft interpretiert Nathanael die semantische Leere von Olimpias Lauten als ästhetische Unbestimmtheitsstelle und »nutzt ihre Leere, um sie mit eigenen Imaginationen zu füllen.« (Ebd.) So spricht etwa Nathanael am Ballabend Professors Spalanzanis zu Olimpia: »Du Strahl aus dem verheißenden Jenseits der Liebe – Du tiefes Gemüt, in dem sich mein ganzes Selbst spiegelt« (DKV, DSM: 40). In seiner Verwechslung von Leere mit Tiefe schreibt Nathanael seine Imagination in eine Maschine ein, wird also, ohne ›besonnenes‹ Fiktivitätsbewusstsein, zum Autor, mithin zum ›Schöpfer‹ seiner eigenen imaginären Wirklichkeit. Entgegen des romantischen Ideals der erweiterten Autor:in zeichnet sich Nathanaels Autorschaft demnach durch das Fehlen der selbstreflexiven Beson-

nenheit aus. Nachdem er nicht sein »Ich von dem innern Reich« (AMZ, BEE-THOVEN I: Spalte 633) trennt, wird Nathanael zu einer »Virtualisierung seiner selbst« (vgl. dazu Ryan 2015: 22), denn er befindet sich »in einer ganz andern Welt« (DKV, DSM: 40), »er lebte nur für Olimpia« (ebd.: 42) und »es schien ihm, als habe Olimpia über seine Werke, über seine Dichtergabe überhaupt recht tief aus seinem Innern gesprochen, ja als habe die Stimme aus seinem Innern selbst herausgetönt.« (Ebd.: 43). Mit Olimpia schafft Hoffmann – analog zum »sprechenden Türken« eine »Form der Mitteilung« (DKV, DA: 413), die der Imagination eine Gestalt verleiht, indem es die Morphologie der prosaischen Realität als Zeichensystem für die imaginären Wirklichkeit verwendet. Die Abbildungsfunktion Olimpias zeigt sich nicht nur in den – durch Nathanaels Interaktion initiierten – Resonanzen, die letztlich gehaltlos bleiben, sondern auch in der Parallelität zwischen Olimpias Gestus und Nathanaels Dichtung: Analog zum »geistlose[n] Takt« (DKV, DSM: 42), zum »totalen Stumpfsinn« (ebd.: 41) ihrer seelenlosen Erscheinung (vgl. ebd.) und nicht zuletzt zu ihrem »Blick [...] ohne Lebensstrahl [...], ohne Sehkraft« (ebd.) ist die »düstere, langweilige Mystik« (ebd.: 30)²⁹⁸ Nathanaels zu lesen. Nachdem – wie in Kapitel 9 ausgeführt – Nathanael durch das Kindheitstrauma selbst als Automat zu lesen ist, ist sein »Lebens-Skript [...] durch die Traumatisierung, die wie eine unsichtbare Hand sein Leben lenkt, vollständig determiniert.« (Liebrand 2015a: 243) Nathanael ist restlos »mechanisiert«, der seelische »Rückstand«, den selbst La Mettrie (1875: 39) seinem *homme machine* zugestand, wurde im Laboratorium des Vaters dem Subjekt entwendet – als es »grausig und entsetzlich in meiner [= Nathanaels] Seele« (DKV, DSM: 16) vorging und das Prozedere Nathanael in einem Zustand ohne Gefühle (vgl. ebd.: 18) zurückließ, so dass ihm »nun alles farblos erscheint [...], daß ein dunkles Verhängnis wirklich einen trüben Wolkenschleier« (ebd.) über sein Leben gehängt habe. Mithin bildet Olimpia mit ihren blinden Augen (vgl. ebd.: 36), die parallel zu Coppélius' Augendiebstahl in der Laborszene zu lesen sind (vgl. ebd.: 17), das maschinelle »Medium«, das die Leere Nathanaels widerspiegelt. Dabei bleibt, wie bereits in Kapitel 6.5 ausgeführt, offen, ob sich das Wunderbare in der Erzählung zu einem Realitätssystem hin auflösen lässt, ob also Nathanael tatsächlich Opfer einer fantastischen Macht in der Figuration Coppélius/Coppolas wurde oder ob der Protagonist dem Wahnsinn anheim gefallen ist. Für die Verhandlung

298 Vgl. dazu die ursprüngliche Bedeutung der »Mystik« (*myein*) als »die Augen verschließen« (vgl. Drux 2005: 29).

des Virtuellen, das mit Verweis auf Leibniz als von Gott in die Monaden eingepflanzte Veränderungsgesetze gedeutet wird (vgl. Leibniz 1847: 50), sind beide Deutungsoptionen durchaus fruchtbar: Einerseits kann Coppelius/Coppola als ›Experimentator‹ gelesen werden, der die Veränderungsgesetze dem kindlichen Nathanael aufoktroiert, mithin also das Lebens-Skript in Nathanaels Erinnerung einritz²⁹⁹. In dieser Stoßrichtung ist Coppelius/Coppolas als ›Schöpferfigur‹ zu deuten, die mittels *Simulacra* eine Simulation mit Täuschungsabsicht realisiert, die Nathanael algorithmisch, »wie aufgezogene Uhrfedern« (ebd.), bis zu seinem fatalen Ende abarbeitet. Andererseits kann die Erzählung auch als motivische Bearbeitung des Wahnsinns im Künstler-subjekt gelesen werden, die den Konnex von Imaginationskraft und Somanambulismus herausarbeitet. In dieser Stoßrichtung zieht Nathanael, analog zu La Mettries Perpetuum mobile (vgl. La Mettrie 1875: 25) die »Uhrfedern« (Leibniz 1847: 50) selbst auf, schreibt sich also, durch die bereits verhandelte Reihung von Medien und die endlose Kaskade aus Projektion und Reflexion – die mit dem Apparat des Perspektivs eine maschinelle Repräsentation erhält – die Veränderungsgesetze selbst ein, ohne jedoch die ›besonnene‹ Distanz zu besitzen, die ihn erkennen ließe, dass er selbst zu einem ›Schöpfer‹, zu einem *deus ex machina* geworden ist. Diese Konstitution ist mit der *Virtualisierung* gemeint, denn Nathanael lebt, um an dieser Stelle die Worte Kreislers aus den *Kreisleriana* zu bemühen, »nur in seiner Kunst und mit ihr schritt er durchs Leben« (DKV, K1: 69), ersetzt also sein ›Ich‹ durch eine virtualisierte Form seiner selbst. Mithin transformiert sich Nathanael selbst zu einem ›Kunstwerk‹, zu einem »Holzpüppchen« (DKV, DSM: 45), und löst daher den symbiotischen Verbund von Subjekt und Kunstwerk einseitig auf. Nathanaels Selbst wird zu einer ›Spiegelung einer Spiegelung‹, füllt also in letzter Konsequenz nicht, wie es Liebrand (2015a: 242) vermutet, die Leere mit eigenen

299 Analog dazu ist auch der Mensch als ›paper machine‹ bei Turing (2004: 416) zu lesen, der – vergleichbar zu Leibniz' göttlichen Veränderungsgesetzen – seine »rules of procedure« (ebd.) von einer Instanz außerhalb erhält und diese stoisch, wie der ›Roboter‹ Berthold in *Die Jesuiterkirche in G.* abarbeitet (siehe dazu das Vollzitat der betreffenden Passage aus Turings Aufsatz *Intelligent Machinery* auf Seite 236).

Imaginationen auf, sondern potenziert vielmehr jene semantische ›Nullmenge‹, die Hoffmann mit Olimpia im *Nachtstück* exemplifiziert.³⁰⁰

Diese Stoßrichtungen des Virtuellen, die sich einerseits in einer externen, täuschenden und ›gottähnlichen‹ Macht oder andererseits als *Virtualisierung* des Subjekts lesen lässt, versammelt Ryan (2015: 19–21) unter einer ›dystopischen‹ Deutung des Virtuellen als »Fake« – mithin ein Befund, den Hoffmann bereits 200 Jahre zuvor im *Sandmann* verhandelte.



Um an dieser Stelle ein kurzes Zwischenfazit zu den imaginären Wirklichkeiten als Maschine zu ziehen, werden nachfolgend einige herausragende Aspekte überblicksartig zusammen gefasst.

- Die Funktionsweise der Vorstellungskraft, mithin die zentrale Domäne der Rezipient:innen als ›erweiterte Autor:innen‹, lässt sich als maschinelles System begreifen, in dem der ›Geist‹ als »sinnlich wahrnehmbare Maschine« (Novalis 1993: 12) respektive die Seele als *Laterna magica* (vgl. La Mettrie 1875: 39) konzeptualisiert wird.
- Da die »Maschine als poetischer Gegenstand« (Boie 1981: 285) zu deuten ist, lassen sich Texte als Symbolmaschinen (vgl. Kiefer 1991: 180) respektive die Schrift als ›symbolische Maschine‹ (vgl. Krämer 2006: 81) lesen.
- Nachdem, wie La Mettrie (1875: 36) postuliert, »[a]lles [...] durch Zeichen zu Wege gebracht« wird, funktioniert nicht nur der Text respektive die Schrift dezidiert symbolisch, sondern auch die ›maschinelle‹ Kognition der Rezipient:innen mittels semiotischer Verfahren. Da die Zeichen in ihrer »Form der Mitteilung« (DKV, DA: 413) an die »Morphologie der äußern Objektwelt gebunden« (Matt 1971: 22) sind, erklärt sich so auch die manieristische Mimesis, die Hoffmann in seiner Poetik verfolgt.
- Hoffmann skizziert in seinem Werk zwei grundlegend verschiedene Maschinentypen: Einerseits die »Spieluhr« (DKV, DA: 419), die er in *Der Arthus* bemüht, um das algorithmisch-stoische (›automatische‹) Abarbei-

300 Mithin spielt das Motiv des Kreises respektive des Kreisels (›*Feuerkreis dreh' dich*« (DKV, DSM: 49)) auf diese Konstitution an.

ten einer ›Vorschrift‹ zu konzeptualisieren,³⁰¹ das schließlich ›geistlose‹ abgeschlossene Ergebnisse produziert und andererseits das *Instrument*, das im symbiotischen Verbund mit den ›erweiterten Autor:innen‹ »symbolische Welten« (Krämer 1998a: 35) zugänglich macht. Die maschinelle Charakteristik des Textes ist damit auch als Partitur (vgl. dazu auch Ryan 2015: 33) zu lesen, die in einem performativen Prozess bei jedem Lektürevorgang zu einer individuellen Aufführung gebracht wird. Wie das nachfolgende Kapitel zeigen wird, lässt sich diese ›Partitur‹ einerseits in der Stoßrichtung eines ›algorithmischen Programms‹ lesen, das von einem rezipierenden Subjekt, einer ›Spieluhr‹ gleich, abgearbeitet wird. Andererseits zeichnet sich Hoffmanns Poetik, wie bereits mehrfach herausgestellt, durch eine deutlich transformativere Ästhetik aus, zielt also gerade nicht auf eine stoische Rezeption, die ›grammatisch‹ Geschriebenes in Bilder übersetzt, sondern vielmehr auf eine Interaktionspraxis, die den Text als Substrat begreift, dessen Partitur mittels eines *Instruments*, das Hoffmann innerdiegetisch ausbuchstabiert, aktualisiert wird. Diese Interaktion zwischen Leser:in und Text synthetisiert im *Zwischenraum* von ›Buch und Lampe‹ (vgl. Foucault 2008: 121–122; vgl. dazu auch Krämer 2006: 77) fiktionale Räume (vgl. Esposito 1998: 272), die dezidiert an die *Eigensinnigkeit* der ›erweiterten Autor:in‹ gebunden sind und so die typisch romantische Bedeutungspluralität realisieren.

- Der fragmentarische Zustand, der auf eine »Schließungskonfiguration« (Liebrand 2015b: 109) verzichtet, ist daher konstitutives Merkmal eines Textes als *Instrument*, der so die (virtuelle) Potentialität der »Noch-nicht-Wirklichkeiten« (Flusser 2015: 277) inkorporiert. Mithin realisiert Hoffmann durch den aufgespannten Zwischenraum jenen von Jean Paul aufgezeigten ›dritten Weg‹, der zwischen rationaler, prosaischer Aufklärung und erklärungsloser Fantastik (vgl. Jean Paul 1804: 26) verortet ist. Diese Konstitution ist parallel zur Maschine zu lesen, die im zeitgenössischen Kontext ebenfalls als Schwellenphänomen zwi-

301 Vgl. dazu einmal mehr Leibniz' Metapher der göttlichen Veränderungsgesetze, die den Monaden *virtuell* eingeschrieben werden und die »wie aufgezogene Uhrfedern nacheinander ab[laufen]« (Leibnitz 1847: 50 (Hervorhebungen: A.S.)).

schen Aufklärung (vgl. Wiegleb 1782: o.S.) und Phantasmagorie (vgl. Gaderer 2009: 35) changiert.

- Aus diesem Grund zielen Hoffmanns Texte auf eine ›hypermediacy‹ zur Herausbildung einer ›kompetenten Leser:in‹ ab, indem die Maschine nicht nur als übergreifendes poetisches Prinzip, sondern auch innerdiegetisch als Motiv inszeniert wird und so die maschinelle Konstitution des Textes exponiert. Zugespitzt formuliert zeichnen sich demnach Hoffmanns Texte nicht nur durch ihren – noch zu verhandelnden – Partiturcharakter aus, sondern beinhalten gleichzeitig das zur Aktualisierung notwendige *Instrumentarium*; so gibt Hoffmann, wie sich besonders deutlich mit der Camera obscura im Vorwort der *Elixiere* zeigt, seinen ›erweiterten Leser:innen‹ diese »Werkzeuge der Darstellung« (Jean Paul 1804: 53) bereits vor dem Beginn der Haupthandlung an die Hand, um sie, wie es Novalis ausdrückt, in »Schöpfer[:innen]« (Novalis 1901a: 25) zu verwandeln. Diese ›Apotheose der Leser:in‹ findet daher durch die systemische Symbiose von ›armierendem Werkzeug‹ (vgl. ebd.: 24), dem in den Text ›eingepflanzten‹ (vgl. Leibnitz 1847: 50) Potential und schließlich der ›kompetenten Rezipient:in‹ selbst statt.