

3 Aspekte einer Theorie der Romantik

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.1 Selbstreflexion und Metafiktionalität

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2 Universalitätsanspruch

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

44 Dieses Phänomen wird in Kapitel 5 aufgegriffen und diskutiert.

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

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

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

3.3 Zur Intermedialität

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

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

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

›Callot's Manier‹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Beethoven-Rezension

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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